arta

ANUL XXXVI Nr. 2/1989

https://biblioteca-digitala.ro

arta

ANUL XXXVI Nr. 2/1989

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA:

STR. C. A. ROSETTI 39, telefon 13.13.80 cod 70205 Bucureşti 2

ADMINISTRAŢIA:

Uniunea Artiştilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15, 70.71.80, 71118, Bucureşti 1

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Dan Grigorescu (redactor şef), François Pamfil (secretar responsabil de redacţie), Mihai Drişcu, Călin Dan, Theodor Redlow

RESPONSABIL DE NUMĂR

Călin Dan

MACHETA ARTISTICĂ

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURA

Ileana Savu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU:

Atanase Cartojan, Mihai Oroveanu, Emil Berdeli, Ferenc Csomafáy, István Feléki, Iosif Király, Nora Raboca, Decebal Scriba, Gheorghe Rasovsky

DIAPOZITIVE COLOR

Mihai Oroveanu, Radu Braun, Teodor Graur, Florin Iaru, Dan Bădescu, Horia Bernea, Florin Hornoiu, Daniela Popescu, Mihai Muşceleanu, Cristinel Trancă, Dorel Găină-Gerendi,

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, Bucureşti

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.B. Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541 Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135 Bucureşti, România

	1	Măreaţa sărbătoare	Arta
CRONICĂ	2	Expoziţia filialei Cluj-Napoca	Gheorghe Vida
DEZBATERI	6	Cîteva afişe de istorie	Dan Grigorescu
POSTMODERNISMUL	7	Surprizele disimulării	Mihai Ispir
	8	Rememorare şi uitare	Anca Oroveanu
	12	Modern şi postmodern	Mihai Sârbulescu
	13	Postmodernismul sau fascinaţia paradoxului	Monica Spiridon
	15	Opţiuni alternative	Mihai Ispir
ANTOLOGIE	16	Cultura fragmentelor	
	19	Sfîrşitul modernismului?	Radu Florian
	20	Narcis şi Echo. Probleme ale arhitecturii postmoderniste	Dragoş Gheorghiu
	21	O toleranţă amînată	Florin Iaru
	22	Să-avem şi noi postmoderniştii noştri?	Alexandru Muşina
	23	Antologie	Umberto Eco
ATELIER 35	24	Oradea	Călin Dan, Olga Buşneag
DEZBATERI	25	Oglinda fără sfîrşit	Decebal Scriba
POSTMODERNISMUL	26	Noile (re)surse	Liviu Dănceanu
	29	Privind dinspre literatură: o chestiune de accente	Ion Bogdan Lefter
	31	Eseul. Note despre criza postmodernă	Călin Dan
	33	Antologie	Kurt Vonnegut jr.
	35	Jurnalul galeriilor	Daniel Prelici, Radu Florescu, Ruxandra Balaci, Corina Garabet, Horia Medeleanu, Rodica Pascu
MERIDIANE	39	Fragmente din « Jurnalul unui geniu »	Salvador Dali
COPERTA	I	Natură statică (fragment)	C. D. Stahi
	IV	Aspecte din expoziţia « Alternative »	

	1	Le grandiose anniversaire	Arta
CHRONIQUE	2	L'exposition de la Filiale Cluj-Napoca	Gheorghe Vida
	6	Quelques fiches d'histoire	Dan Grigorescu
DÉBATS	7	Les surprises de la dissimulation	Mihai Ispir
LE POST-	8	Remémoration et oubli	Anca Oroveanu
MODERNISME	12	Moderne et post-moderne	Mihai Sârbulescu
	13	Le post-modernisme ou la fascination du paradoxe	Monica Spiridon
	15	Options alternatives	Mihai Ispir
ANTHOLOGIE	16	La culture des fragments	
	19	La fin du modernisme?	Radu Florian
	20	Narcisse et Écho. Problèmes de l'architecture post-moderne	Dragoş Gheorghiu
	21	Une tolérance ajournée	Florin Iaru
	22	Aurions-nous aussi nos post-modernistes?	Alexandru Muşina
	23	Anthologie	Umberto Eco
ATELIER 35	24	Oradea	Călin Dan, Olga Buşneag
DÉBATS	25	Le miroir sans fin	Decebal Scriba
LE POST-	26	Les nouvelles (re)sources	Liviu Dănceanu
MODERNISME	29	Regardant du côté de la littérature: une question d'accents	Ion Bogdan Lefter
	31	L'Essai. Propos sur la crise post-moderne	Călin Dan
	33	Anthologie	Kurt Vonnegut jr.
	35	Le journal des galéries	Daniel Prelici, Radu Florescu, Ruxandra Balaci, Corina Garabet, Horia Medeleanu, Rodica Pascu
MÉRIDIENS	39	Fragments du « Journal d'un génie »	Salvador Dali
COUVERTURE	I	Nature morte (détail)	C. D. Stahi
	IV	Aspects de l'exposition « Alternatives »	

	1	Великий праздник	Арта
ХРОНИКА	2	Выставка филиала из Клуж-Напоки	Георге Вида
ДИСКУССИИ	6	Несколько карточек по истории	Дан Григореску
ПОСТМОДЕРНИЗМ	7	Непредвиденность скрытого	Михай Испир
	8	Воспоминание и забвение	Анка Оровяну
	12	Модернизм и постмодернизм	Михай Сырбулеску
	13	Постмодернизм или очарование парадокса	Моника Спиридон
	15	Альтернативная избирательность	Михай Испир
АНТОЛОГИЯ	16	Культура фрагментов	
	19	Конец модернизма?	Раду Флориан
	20	Нарцисс и Эхо. Проблемы постмодернистской архитектуры	Драгош Георгиу
	21	Отсроченная терпимость	Флорин Яру
	22	Есть ли у нас свои постмодернисты?	Александру Мушина
	23	Антология	Умберто Эко
МАСТЕРСКАЯ 35	24	Орадя	Кэлин Дан, Олга Бушнеяг
ДИСКУССИИ	25	Бездонное зеркало	Дечебал Скриба
ПОСТМОДЕРНИЗМ	26	Новые ресурсы/источники	Ливиу Дэнчану
	29	Отходя от литературы: проблемы акцентирования	Ион Богдан Лефтер
	31	ОЧЕРК. Заметки о постмодернистском кризисе	Кэлин Дан
	33	Антология	Курт Воннегут младший
	35	Дневник галерей	Даниел Прелич, Раду Флореску, Руксандра Балач, Корина Гарабет, Хория Меделяну, Родика Паску
МЕРИДИАНЫ	39	Фрагменты из « Дневника гения »	Сальвадор Дали
ОБЛОЖКА	I	Натюрморт (Фрагмент)	К. Д. Стахи
ОБЛОЖКА	IV	Выставка « Альтернативы »	

https://biblioteca-digitala.ro

măreața sărbătoare

Emoționantele manifestări de dragoste și stimă față de secretarul general al partidului, președintele României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu, prilejuite de sărbătorirea zilei de naștere a omului care, întruchipînd voința poporului, constituie simbolul cel mai strălucit al cursului politicii patriei noastre în ultimele două decenii și jumătate, au avut darul de a reliefa, o dată mai mult, izvorul de energie și fertilitate din care au pornit și se alimentează, într-o benefică suită, evenimentele ce au schimbat definitoriu fața acestei țări și viața oamenilor de aici. Acest izvor nesecat e poporul însuși, cu marile sale puteri creatoare, angajat într-o operă de edificare multilaterală, fără precedent ca valoare în întreaga noastră istorie națională. Acest izvor îl constituie gîndirea politică lucidă, supunînd mereu ideea probei faptei, examenului concordanței cu nevoile și aspirațiile noastre, gîndire politică inaugurată de Congresul al IX-lea al partidului, din inițiativa patriotică, profund revoluționară a tovarășului Nicolae Ceaușescu.

« Putem, într-adevăr, să privim cu mîndrie la tot ceea ce am realizat în decursul anilor de construcție socialistă în care — fără îndoială — Congresul al IX-lea reprezintă un moment hotărîtor pentru dezvoltarea de astăzi a României », arăta secretarul general al partidului. « Am înțeles, încă de atunci, că trebuie să rupem cu dogmatismul, cu șabloanele, cu concepțiile perimate, înapoiate, să repunem socialismul științific în drepturile sale.» Această repunere a socialismului științific în drepturile sale a reprezentat, în primul rînd, redarea sensurilor fundamentale ale democrației socialiste, ruperea din improvizație și diletantism, din eroarea și utopia generate de calchieri ale unor modele de dezvoltare neadecvate, a întregului mod de a vedea prezentul și viitorul României.

Dacă azi, la aproape un sfert de veac de la acel eveniment hotărîtor, avem posibilitatea unei retrospective limpezi asupra a ceea ce a însemnat capacitatea de a privi înainte în timp, dacă trăim un nou mod de a elabora și făptui linia politică a țării, faptul se datorează clarviziunii revoluționare, gîndirii novatoare a tovarășului Nicolae Ceaușescu. Sărbătorirea de la 26 ianuarie a constituit, în acest sens, o nouă manifestare plenară a unității de nezdruncinat în jurul partidului, a secretarului său general, o expresie a recunoștinței fierbinți cu care întregul nostru popor se înscrie pe drumul luminos al construcției socialismului în România.

Cu prilejul aniversării zilei de naștere, precum și a îndelungatei și eroicei sale activități revoluționare, tovarășului Nicolae Ceaușescu i-au fost adresate un număr impresionant de telegrame, scrisori și mesaje de felicitare. Răspunzînd acestor dovezi de înaltă stimă și prețuire, tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta: « Adresez, și pe această cale, cele mai calde mulțumiri organelor și organizațiilor de partid, de masă și obștești, colectivelor de oameni ai muncii din unitățile industriale și agricole, din ministere, instituții și organizații de stat centrale și locale, clasei muncitoare, țărănimii, intelectualității, celor care mi-au trimis mesaje, scrisori și telegrame de felicitare cu prilejul aniversării zilei de naștere și a îndelungatei activități revoluționare.

Consider toate aceste manifestări ca o expresie a puternicelor sentimente de dragoste și atașament pe care comuniștii, toți fiii patriei le nutresc față de eroicul și gloriosul nostru partid comunist, a încrederii întregii noastre națiuni în justețea politicii revoluționare a partidului nostru, care, prin întreaga sa activitate, a demonstrat și demonstrează că nu are țel mai înalt decît acela de a înfăptui neabătut aspirațiile întregului popor de libertate și independență, de bunăstare și fericire.

Asigur clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea, pe toți oamenii muncii, întregul nostru popor, că voi face totul — ca și pînă acum — pentru progresul și înflorirea patriei, pentru creșterea forței și unității partidului nostru, a rolului său conducător în întreaga operă de construcție socialistă, pentru unirea tuturor energiilor creatoare ale națiunii în înfăptuirea programelor de dezvoltare economico-socială a țării, a Programului partidului de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a țării spre comunism. Voi acționa neabătut pentru întărirea necontenită a independenței și suveranității naționale, pentru sporirea continuă a contribuției României la soluționarea marilor probleme ce confruntă omenirea, la cauza dezarmării, colaborării, înțelegerii și păcii în lume. »

Animați de cele mai alese sentimente de dragoste și stimă, de profundă recunoștință, oamenii muncii din patria noastră — muncitori, țărani, intelectuali, activiști de partid și de stat, ai organizațiilor de masă și obștești, vechi militanți ai mișcării muncitorești, militari, bărbați și femei, tineri și vîrstnici, întregul popor — au adus, prin mesajele lor, un călduros omagiu tovarășului Nicolae Ceaușescu și i-au adresat, cu deosebit respect, cele mai calde urări de sănătate și fericire, viață îndelungată și putere de muncă spre a conduce, cu înțelepciune și fermitate revoluționară, partidul și națiunea noastră spre noi și strălucite împliniri pe calea progresului și bunăstării, a edificării socialismului și comunismului pe pămîntul României.

Este aceasta încă o dovadă a justei politici a partidului, a axării întregii dezvoltări pe adevărurile și nevoile poporului, o dovadă a largii democrații socialiste, care animă în patria noastră toate inițiativele progresului social, supunîndu-le dezvoltării la scară națională, clocotului viu, e dovada unui spirit nou, democratic-revoluționar, ce înflăcărează întreaga națiune, strîns unită în jurul partidului, al secretarului său general. România de azi este rezultatul acestui mod deschis de a elabora și înfăptui politica, este rezultatul unui efort demiurgic, realizat prin aportul întregii națiuni.

« Gîndurile și sentimentele exprimate în scrisorile și mesajele ce mi-au fost adresate îmi întăresc și mai puternic convingerea că eroicul nostru partid și popor, acționînd în strînsă unitate, perfecționîndu-și necontenit întreaga activitate, vor transpune cu succes în viață mărețele obiective ale actualei etape de dezvoltare economică și socială a patriei, vor asigura înaintarea fermă a țării spre piscuri tot mai luminoase de civilizație și progres, triumful deplin al socialismului și comunismului în România », arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu în scrisoarea adresată celor care i-au trimis mesaje de felicitare și urări cu prilejul aniversării zilei de naștere și a îndelungatei activități revoluționare.

În continuare se spune: « Îmi este deosebit de plăcut să adresez, la rîndul meu, tuturor celor care m-au felicitat, întregului partid și popor, o dată cu mulțumirile mele, cele mai bune urări de succes în muncă și viață, de împlinire a tuturor dorințelor și năzuințelor de mai bine, de bunăstare și fericire, noi și mari realizări în înfăptuirea prevederilor planului și programelor de dezvoltare a țării, spre a întîmpina a 45-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și cel de-al XIV-lea Congres al Partidului Comunist Român cu un bilanț tot mai bogat de înfăptuiri în toate domeniile de activitate, în întărirea independenței și suveranității patriei noastre socialiste. »

În fața acestor mobilizatoare perspective, artiștii români se află pregătiți să dovedească permanenta lor angajare în vasta operă de edificare a lumii noi. Ascultînd îndemnurile secretarului general al partidului, ei participă la elaborarea și materializarea strategiilor dezvoltării României cu uneltele lor, cu specificul efortului lor, căutînd să se afle permanent într-un punct de impact direct cu lumea, cu realitatea socialistă a patriei. « Niciodată intelectualitatea nu a avut un asemenea rol hotărîtor în întreaga dezvoltare a societății noastre, desigur, în strînsă unitate cu clasa muncitoare, cu țărănimea, cu întregul popor », arăta cu justețe tovarășul Nicolae Ceaușescu. Urmînd îndemnurile sale, în lumina generoasă a politicii aparținînd poporului, înfăptuită pentru popor, s-au născut și se vor naște opere generoase, a căror mărturie va sta vie în fața viitorului.

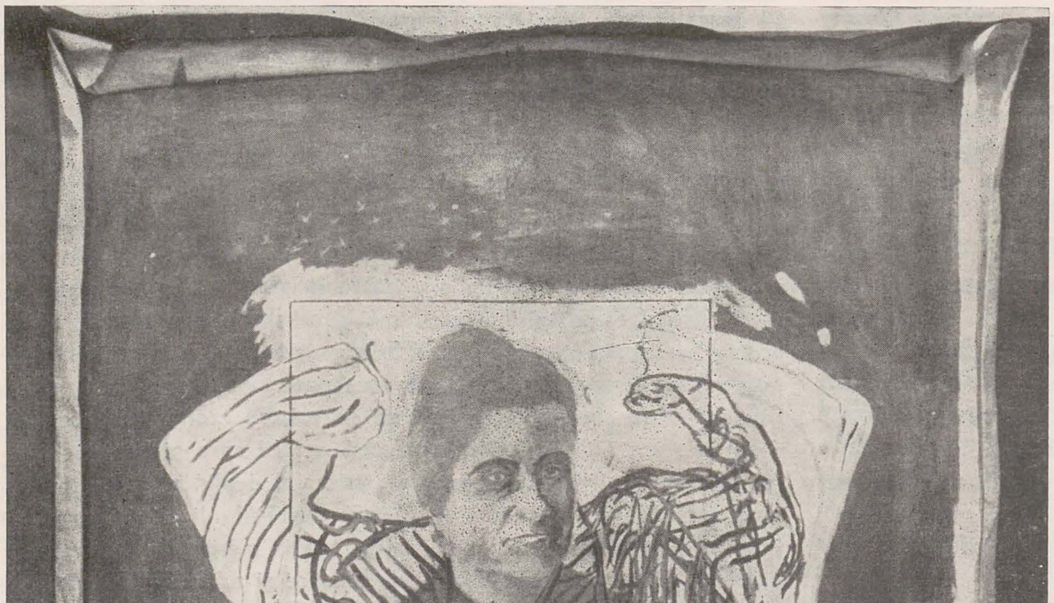
arta

https://biblioteca-digitala.ro

expoziția filialei cluj-napoca

gheorghe vida

Așteptată cu justificat interes, date fiind forțele artistice remarcabile ce activează în cadrul acestei filiale, expoziția — presupunînd o desfășurare amplă, în măsură a oferi o imagine cît mai exactă și nuanțată asupra preocupărilor, tendințelor stilistice și evoluției viziunii unor artiști din generații diferite — a dezamăgit parțial, întrucît, pe de o parte, panotarea deficitară nu a contribuit la punerea în evidență a unor nuclee ideatice coerente, a unor filiații sau, dimpotrivă, fenomene disjuncte, pe de altă parte, însăși contribuția unor protagoniști, prin prezentarea uneori de lucrări vechi (de peste un deceniu), sau miza conceptuală redusă implicată în artefactul respectiv au instaurat o impresie generală de stagnare, de încorsetare rigidă în anumite formule și de «hibernare» culturală. Ca să nu mai vorbim de faptul neparticipării unor personalități recunoscute, ca și de lipsa totală a unei publicități adecvate (în primul rînd s-a resimțit dureros nevoia unui catalog substanțial, ce se impunea cu prisosință într-un asemenea rar prilej de contact cu publicul).

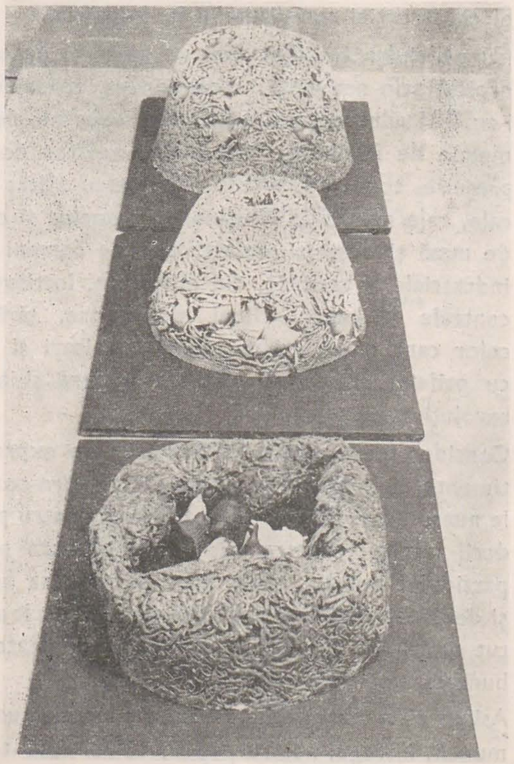


Analiza noastră, de aceea, nu va putea proceda decît la cîteva minime observații asupra operelor meritorii expuse care, organizate poate în alte contexte, ar fi putut, chiar din materialul adunat, evidenția o fervoare creatoare, de bun augur, neîndoielnic existentă și dovedită de atîtea ori, cu strălucire, prin manifestări individuale sau colective anterioare.

Pentru a ne opri la pictură, recunoaștem imediat, în selecții reprezentative, stilul inconfundabil al unor artiști din generația vîrstnică sau medie, precum Anton Lazăr (de un cromatism sintetic, sever articulat, în cea mai bună tradiție a picturii românești), Alexandru Mohi (constructor din planuri tranșante a imaginii, mereu proaspăt și capabil de înnoire la o vîrstă înaintată), Zoltán Kovács (autor al unor imagini de mare complexitate, riguros concepute, ce emană în același timp o stranie atmosferă poetică), Teodor Botiș (cu o concepție esențializată asupra motivului, strălucit orchestrat cromatic), Vasile Crișan (într-o încercare îndrăzneață de echivalare picturală a unor straturi arhaice ale culturii românești), Paul Sima (mai ales în hieratizarea unor figuri emblematice pentru istoria noastră), Virgil Svințiu (cu o originală mixtură de academism și suprarealism, în montaje scenografice insolite), Ștefan Kancsura (preocupat de energetismul particulelor cromatice, din care se reconstituie enigmatice personaje) sau Doina Hordovan-Ciato (cu frumoase, foarte subtil organizate naturi statice) și alții desigur. Dintre cei tineri, se remarcă, printr-un anticalofilism caracteristic generației, Voichița Grămadă, Vasile Tolan (din ce în ce mai coerent în forjarea unei formule stilistice care să-i aparțină în exclusivitate), Marcel Lupșe, care transcrie motive simbolice ancestrale printr-o pensulație îndîrjită, atent fiind și la « desacralizarea » lor, Radu Țigănetea (bun portretist, reușește să îmbine aceste calități cu amintiri din vremea cînd « arta conceptuală » era la modă).

Desigur, nedreptățim, prin nemenționarea lor, pe mulți alții, dar cei cîtiva enumerați mai sus ni s-au părut cei mai bine cristalizați, ca ecuație stilistică.

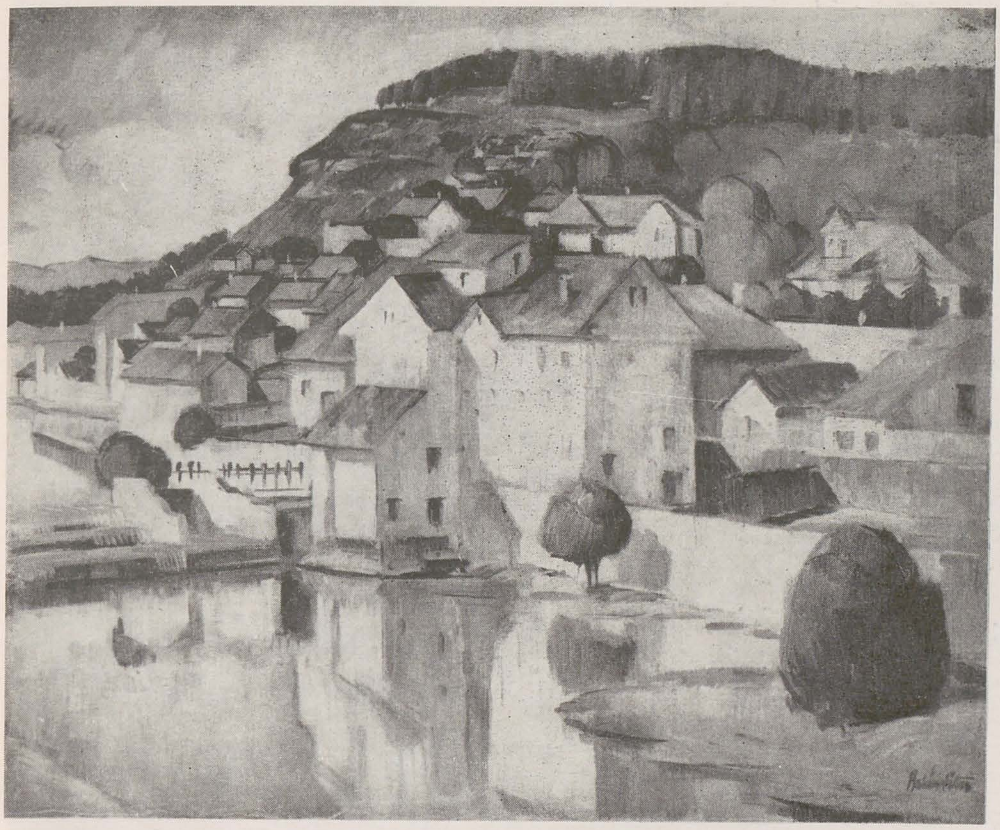
În domeniul sculpturii, dintr-o selecție neconcludentă se impun totuși artiști ce-și onorează cartea de vizită (pentru a folosi un termen jurnalistic) cum sînt András Kós (ajuns acum la o suverană stăpînire a unor elemente de limbaj specifice modului său de a dezghioca personajele, de o demnitate aparte, din materialul lemnos), Eugen Gocan (care dezvoltă modelajul de tip Ladea spre un primitivism de mare expresivitate), Paul Eugen (prin tectonismul formelor solid arhitecturate), Sándor Benczédi (același inepuizabil creator de situații comice), Ilarion Voinea sau István Gergely. Dacă ne referim la grafică, trebuie să menționăm

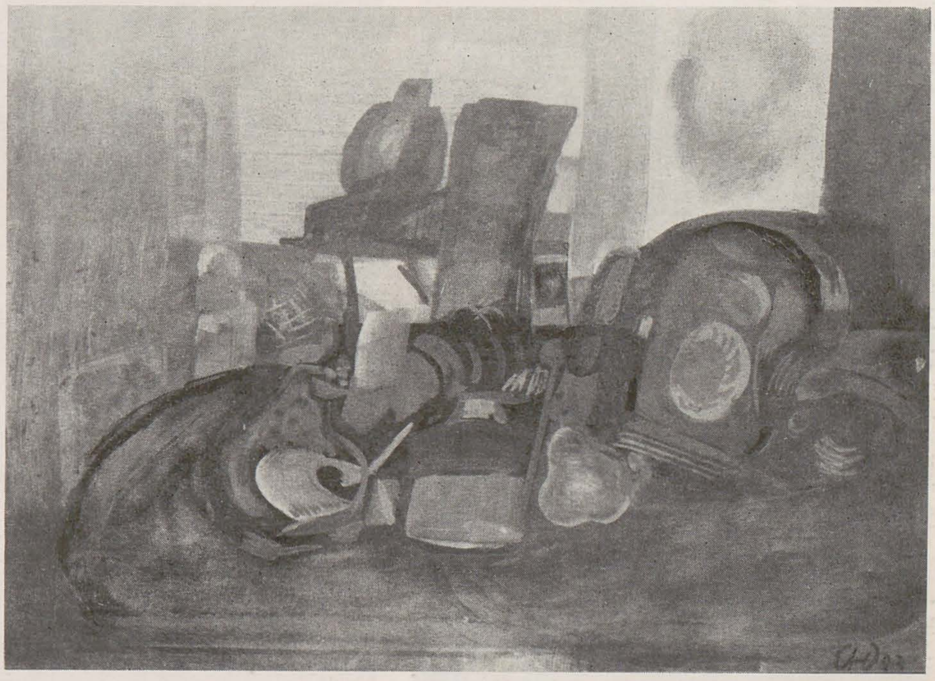


p. 2
EUGEN PAUL
ANA LUPAȘ
ILIE RUSU

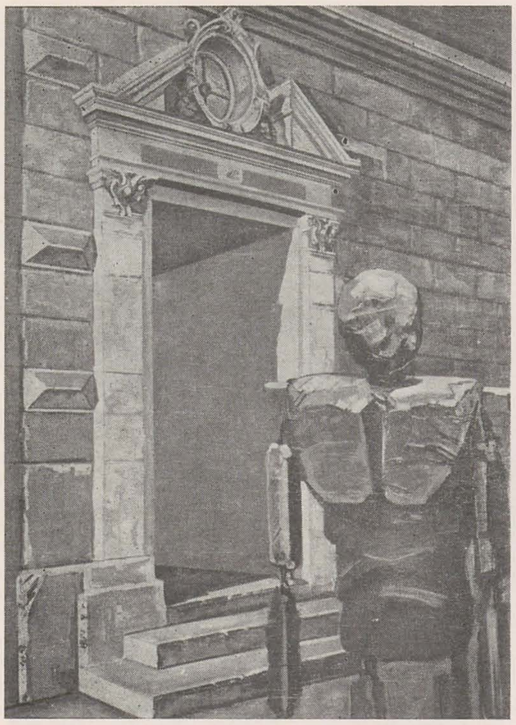
p. 3
PÉTER BALÁZS
ALEXANDRU MOHI
RODICA SVINȚIU
DOINA HORDOVAN-CIATO
CORNELIU BRUDAȘCU
TEODOR BOTIȘ

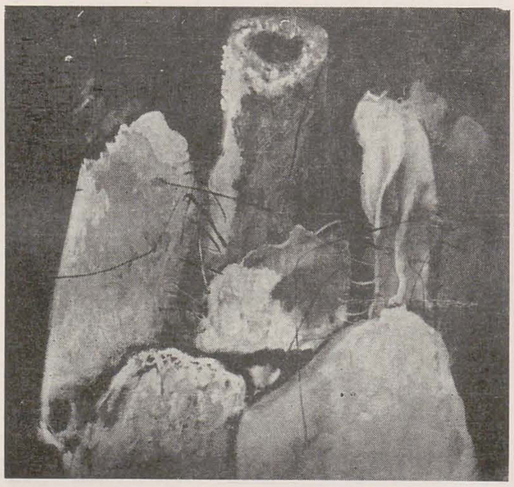
https://biblioteca-digitala.ro

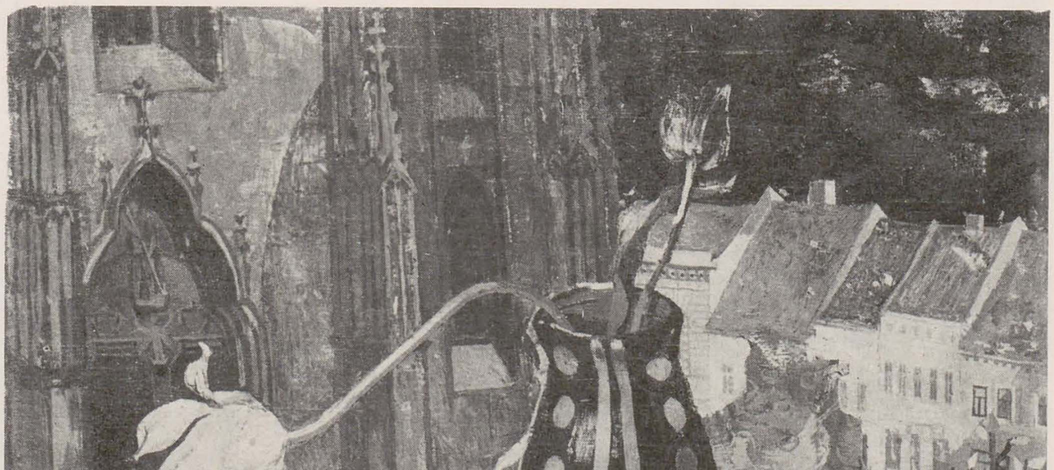




https://biblioteca-digitala.ro

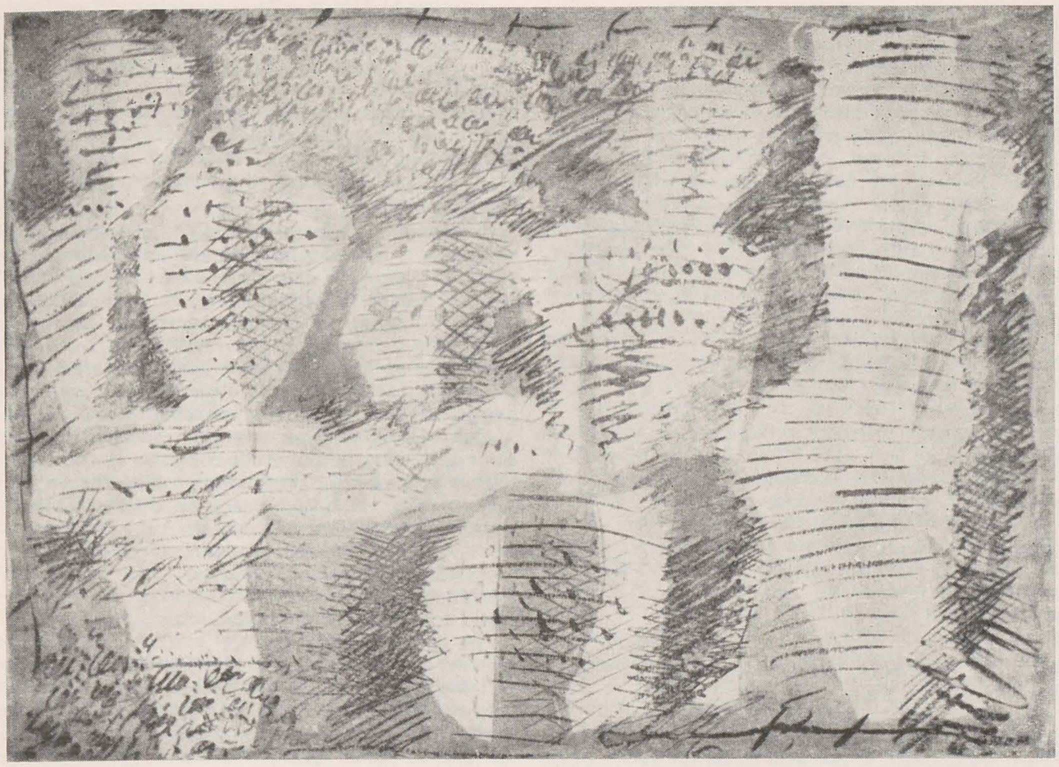


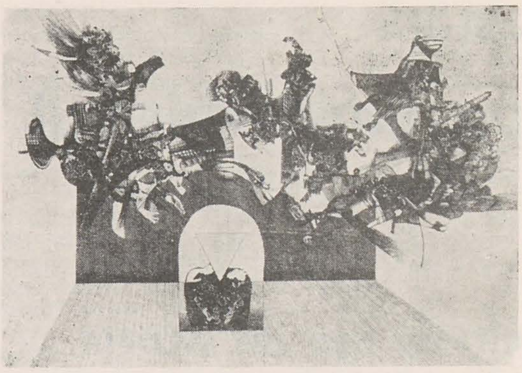


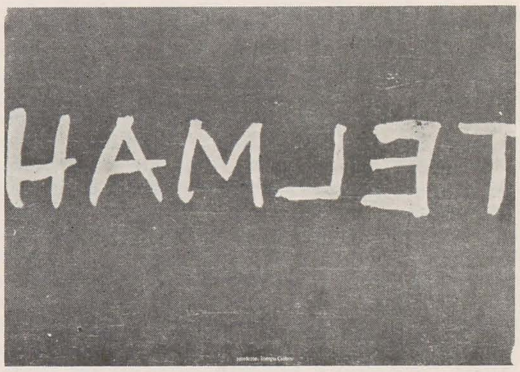


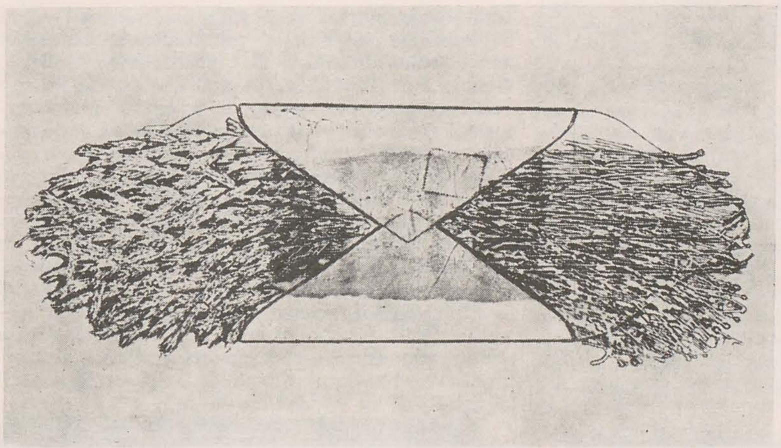
VIRGIL SVINȚIU
EUGEN GOCAN
VASILE TOLAN
LEONID ELAȘ
ANDRÁS KÓS
ZOLTAN KOVÁCS

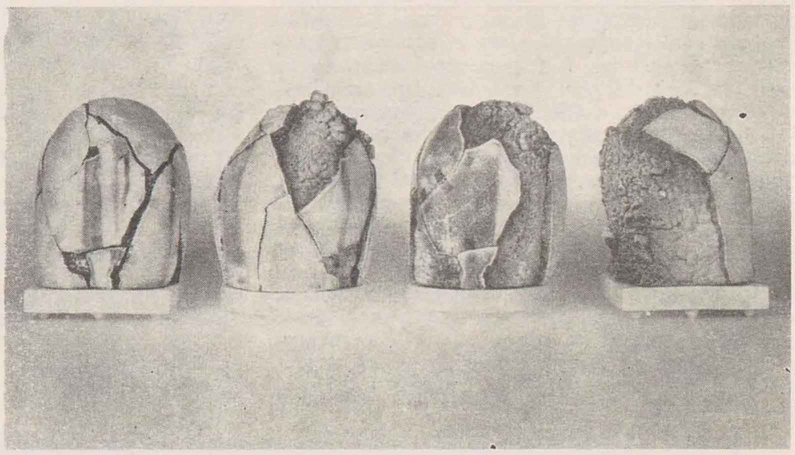
https://biblioteca-digitala.ro

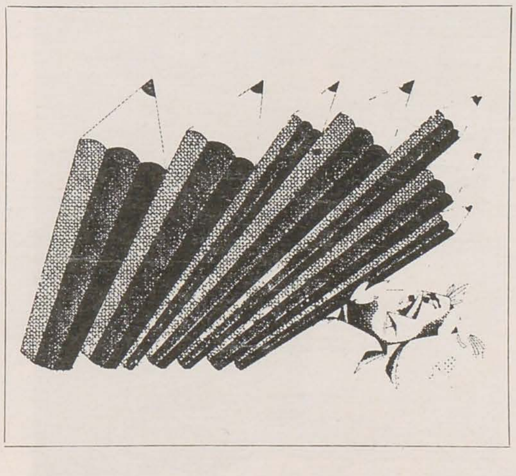








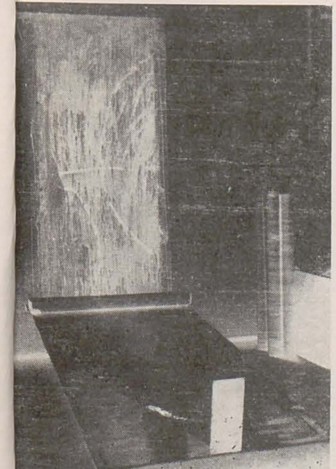


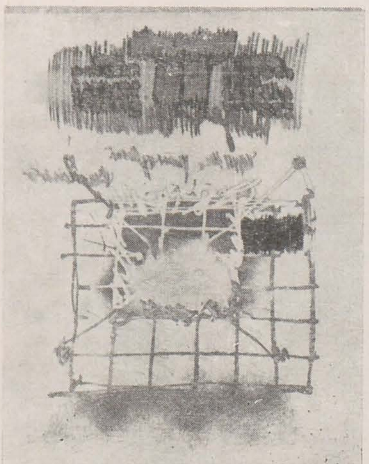


neapărat un desen de mari dimensiuni datorat Anei Lupaş, surprinzător printr-o anume violenţă formală de o sinceritate totală, neoexpresionistă, avînd un fundal contrapunctat nostalgic, extrem de evocator, al amintirii antemergătorilor. Ioan Horvat-Bugnariu aduce pe simeze cîteva secvenţe din expoziţia sa de mare succes de la Cluj-Napoca, dedicate circumscrierii în cicluri grafice a temei eternei reîntoarceri. În nota obişnuită, adică la cote foarte înalte, Victor Ciato (preocupat de transmiterea unor psihisme, transcrise cu fervoare), sau Francisc Déak (gravor de mare rafinament, ideator al unei lumi obsedate de teroarea tehnologicului). Dintre cei tineri, remarcabili prin ingeniozitate şi percutanţă ni s-au părut Maria Lukáts, Carolina Banc, Monica Vasinca, Timotei Nădăşan, Epaminonda Tiotiu.

Din zona artelor decorative, altădată de rezistenţă în peisajul artistic clujean, ne mărginim să trecem în revistă, aleatoric aproape, o serie de nume, care, printr-o selecţie mai generoasă, eventual prin realizarea unor micro-expoziţii, ar fi putut sugera o altă dimensiune a potenţialităţilor filialei: Valeriu Semenescu, Ioan Sumedrea, Laurenţiu Ruţă, Titu Toncian, Ilie Rusu, Nora Raboca, Eugenia Pop, Zoiţa Crăciun, Zoe Vida-Porumb, Angela Semenescu şi alţii. În încheiere, dintre afişele (mai bine zis proiectele de afiş) dedicate expoziţiei (una din puţinele idei fertile care au guvernat la realizarea actualei expuneri) îl menţionăm pe cel imaginat de Alexandru Antik, sintetic, cu o signaletică metonimică de bună calitate, autorul fiind însă unul din marii absenţi în domeniul care l-a consacrat: cel al artei decorative şi ambientale.

Aceste sumare notaţii interpretative au avut doar rolul de a sublinia unele aspecte pozitive ale expoziţiei, care se constituie totuşi, o spunem cu amărăciune, într-o greu recuperabilă ocazie ratată . . .





VICTOR CIATO
FRANCISC DÉAK
TIMOTEI NĂDĂŞAN
EPAMINONDA TIOTIU
IOAN SUMEDREA

ZOE VIDA-PORUMB
OCTAVIAN BOUR
LAURENŢIU RUŢĂ
MONICA VASINCA
VALERIUSE MENESCU

https://biblioteca-digitala.ro

postmodernismul

cîteva fișe de istorie

dan grigorescu

În vocabularul criticii de artă, termenul *postmodernism* a apărut relativ tîrziu — oricum, mai tîrziu decît în comentariile criticii literare. Și se cuvine să observăm din capul locului că necesitatea introducerii lui în lexicul curent al istoriei de artă nu a apărut ca o sugestie preluată din aprinsele discuții literare, ci ca o consecință a dezvoltării interne a fenomenului artistic, în primul rînd a *picturii* din anii '70 și '80. El a fost circumscris cu precădere elementului istoric, încercîndu-se, deci, datarea începuturilor postmoderne; implicit, în cuprinsul fiecărei arii de cultură el avea să se refere la despărțirea de alte curente și mișcări care îl precedaseră. Și, cu toate aceste diferențe — uneori de structură, întotdeauna de manifestare — a existat, aproape surprinzător, un motiv comun: nevoia unei delimitări de ceea ce, în eseul americanului Clement Greenberg, *Pictura modernistă* (apărut în *Arts* Yearbook din New York, în 1960), constituia un mănunchi de definiții ale « modernismului »; în felul acesta, cel puțin la început, termenul avea dezavantajul de a denumi mai curînd ce *nu vrea să fie* decît *ce e*. Or, se știe foarte bine că logica respinge încercarea unei definiri prin negație.

Greenberg argumentase că « esența modernismului a stat în folosirea unor metode caracteristice unei discipline de a caracteriza disciplina însăși, nu pentru a o pune la îndoială, ci pentru a o împlînta mai adînc în propriul domeniu de competență » [1]. Potrivit punctului de vedere al lui Greenberg, pictura « trebuie să insiste exclusiv asupra atributelor ei materiale — pigmentul, forma suportului și ineluctabila ei bidimensionalitate » [2]. Deși acest argument i-a îngăduit esteticianului american să extindă modernismul pînă între limitele « abstracției postpicturale » (sau, cum i s-a mai spus, « cu margini ferme », pentru a o deosebi de conceptualism, de creația ambientală și de *happening*), el ajunsese la aceste concluzii cu mult mai devreme, în 1939, în articolul său *Avangardă și kitsch*; dar asemenea amănunte istorice erau ignorate — uneori cu bună știință — pentru a face valabile opozițiile față de un *modernism* recent care valida însăși necesitatea *post*modernismului. « Conținutul — scrisese Greenberg în 1939 — trebuie să se dizolve complet în formă, într-atît încît opera de literatură sau de artă să nu poată fi redusă în întregime sau în parte la altceva decît la ea însăși; . . . *subiectul sau conținutul devin ceva care trebuie evitat cum e evitată ciuma* » [3] (s.n.).

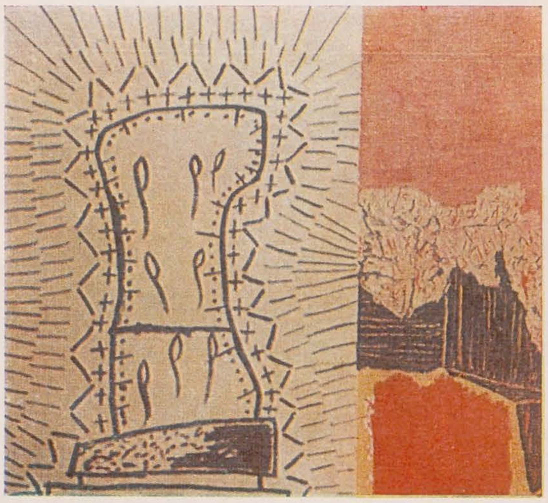
Aceasta a fost prima — și, probabil, cea mai importantă — concluzie împotriva căreia s-au pronunțat diversele mișcări de pe la sfîrșitul anilor '60 și de la începutul deceniului următor: oricare ar fi fost programul lor, majoritatea grupărilor din acea epocă simțeau (nu întotdeauna foarte clar) că nu pot subscrie la o interpretare a artei care respingea *conținutul* și transforma arta într-un univers în sine, despărțit de orice relații cu un alt univers, material sau intelectual.

În Statele Unite, dezacordul față de « modernism », așa cum îl înfățișa Greenberg, s-a proclamat în mai multe manifeste redactate sub înrîurirea decisivă a unor idei radicale, aparținînd unei tinere generații — ea însăși radicalizată în cursul violentelor confruntări civice provocate de participarea armată americană la războiul din sud-estul Asiei. Aici, ciocnirile de pe străzile marilor orașe și din campusurile universitare s-au răsfrînt, în chip firesc, în polemicile artistice.

Fără să fi purtat numele de *postmodernism*, una dintre cele mai semnificative mișcări ce se opuneau « artei-ca-artă-în-sine » a fost aceea a « fotorealiștilor », desfășurată (fără prea multe rezultate memorabile) de-a lungul anilor '60 și ieșind, aproape pe neașteptate, la suprafață, spectaculos, în 1972, cînd a constituit fenomenul central al vastei expoziții « Documenta 5 » de la Kassel, expoziție consacrată « investigării realității ». Cei mai mulți fotorealiști foloseau fotografia ca pe o sursă impersonală a imaginii vizuale: peisaje urbane, automobile, vitrine de magazine, portrete de o ostentativă banalitate; unii — John Clem Clarke și Malcolm Morley — reconstituiau reproduceri colorate ale unor vechi capodopere. Toți copiau meticulos în acrilic fotografii cu subiecte voit neinteresante; cîteodată, dimensiunile monumentale ale lucrărilor lor le aminteau pe cele ale expresionismului abstract. Dar, evident, dincolo de procedeele sintactice, efectul urmărit de ele era mai curînd în ordinea lucrurilor stabilită cîndva de suprarealiști; dar șocul vizual nu declanșa niciodată, ca la Magritte sau Tanguy (pe care îi recunoașteau drept model), misterul.

Echivalentul tridimensional al foto-realismului, *sculptura veristă*, adopta o tehnică folosită de unele prelungiri ale artei *pop*, de pildă de George Segal sau de Duane Hanson: sculptorii luau modelul în material plastic al corpului omenesc. Dar atitudinii programatic neutre a foto-realiștilor, ei îi opuneau o polemică violentă (enunțată, de altfel, și de Duane Hanson în ironicele înfățișări ale burgheziei americane): gruparea constituită în jurul lui John De Andrea, de exemplu, construia ample compoziții narative cu scene violente ale confruntărilor politice ale vremii; personajele sînt îmbrăcate în haine adevărate, ceea ce, însă — constata un comentator — « nu făcea decît să accentueze caracterul lor complet anti-iluzionist, pentru că imitarea meticuloasă a carnației intra în conflict deschis cu impresia de pietrificare, de suspendare ireală a acțiunii: sculpturile acestea ocupă o zonă de penumbră între artificiu și realitate (paradoxal, ele par mai adevărate cînd sînt văzute în reproduceri fotografice) » [4]. Și adevărul e că, la fel ca în fața lucrărilor lui Segal, privitorul are senzația stînjenitoare că se află în prezența unor strigoi sau a unor personaje din filmele de groază de tip *Frankenstein*.

Încă se mai discută dacă sculptura minimală poate fi încadrată în reacția postmodernă. Îndeosebi critica americană (Lucy R. Lippard, Mary Douglas, Aubrey Burl, Paul Shepard) înclină să o așeze într-un teritoriu autonom de cel al polemicii cu modernismul și să o privească mai curînd ca pe o dezvoltare a temei tradiționale a prelungirii viziunii culturilor primitive, descoperită — cum bine se știe — de avangardele începutului de secol. Pictorii minimaliști (americanii Robert Ryman, Agnes Marlin, englezul Tom Phillips) se străduiau, la începutul anilor '70, să demonstreze « eșecul, falimentul picturii *ca atare* » [5]. Pe cînd francezii — Marc Devade, Louis Cane — preiau literal sensul implicării politice în artă; și, cu toate că pictura lor se întemeia pe o reevaluare a gramaticii abstracționiștilor Newman și Rothko, iar aspectul general al lucrărilor lor e îndeajuns de convențional, adresa



https://biblioteca-digitala.ro

polemică antiburgheză rămîne substanța definitorie a operei. Programul grupării « Supports/Surfaces », ai cărei membri marcanți erau Devade și Cane, atitudinea teoretică a revistei publicate de ei nu îngăduie echivoc.
Dar avangarda anilor '70 e departe de a constitui o mișcare unitară. Și, de aceea, planează încă asupra postmodernismului din acel deceniu suspiciunea că reprezintă un nume, un termen mai ușor de mînuit pentru cuprinderea unei realități artistice complicate și, într-o măsură deloc neînsemnată, divergentă. Un eventual element comun ar fi efortul de recuperare a valorilor eliminate cîndva de modernism — narațiunea, mitul, simbolul, primitivismul și chiar tradițiile clasice ale peisajului. Dar momentul precis al declanșării acestei reacții polemice nu a fost stabilit nici acum, la cîțiva ani de cînd postmodernismul a devenit, pare-se definitiv, un fenomen ce aparține (cel puțin în domeniul artelor) istoriei și de cînd furtuna stîrnită cîndva de el nu mai bîntuie decît în unele teritorii periferice ale artei contemporane. Așa încît e la fel de adevărat, pentru arta engleză, că începuturile lui ar putea fi puse în legătură cu expoziția organizată de R. B. Kitaj la galeria londoneză Hayward, în 1976[6], cum e pentru americani construcția, la începutul anilor '70, a celor dintîi « instalații » cu evidentă referire la arta celtică sau a indienilor americani [7], sau pentru germani « acțiunile » de tipul celor organizate de Joseph Beuys prin 1972 [8].
Prea cuprinzător pentru a putea sprijini o definiție exactă a unei mișcări artistice (cum, de altminteri, era și *modernismul*), termenul postmodernism pune, evident, în lumină mai degrabă o mentalitate, o încercare susținută cu argumente diverse, de a întoarce arta spre o lume ce nu putea face abstracție de făptura umană și de existența ei. Reușita acestei întreprinderi e o altă problemă, cu mult mai complicată.

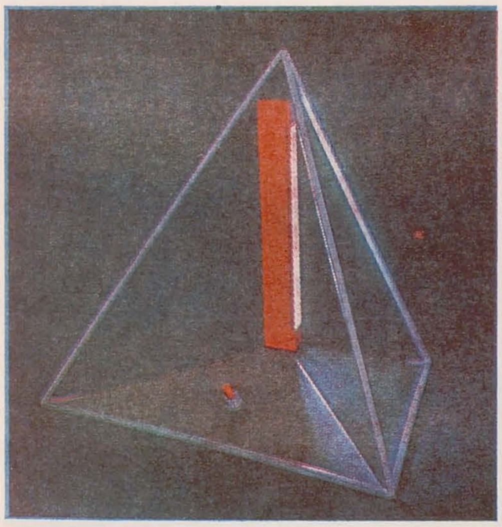
NOTE

[1] Clement Greenberg, *op. cit.*, republicat în antologia *The New Art* (îngrijită de Gregory Battcock), New York, 1966, p. 37
[2] *Idem, p.* 39.
[3] Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, republicat în volumul *Art and Culture*, New York, 1966, p. 142.
[4] John A. Walker, *Art Since Pop*, Londra, 1975, p. 45.
[5] Vezi interviul lui David Sylvester cu Howard Hodgin, în catalogul expoziției *Howard Hodgin: Forty Paintings*, Whitechapel Art Gallery, Londra, 1985.
[6] Vezi Frances Spalding, *British Art Since* 1900, Londra, 1986, p. 229.
[7] Vezi Paul Leveson, *A Sense of the Earth*, New York, 1972 pp. 149—162.
[8] Vezi Michael Müller, *Beuys*, München, 1983, p. 6.

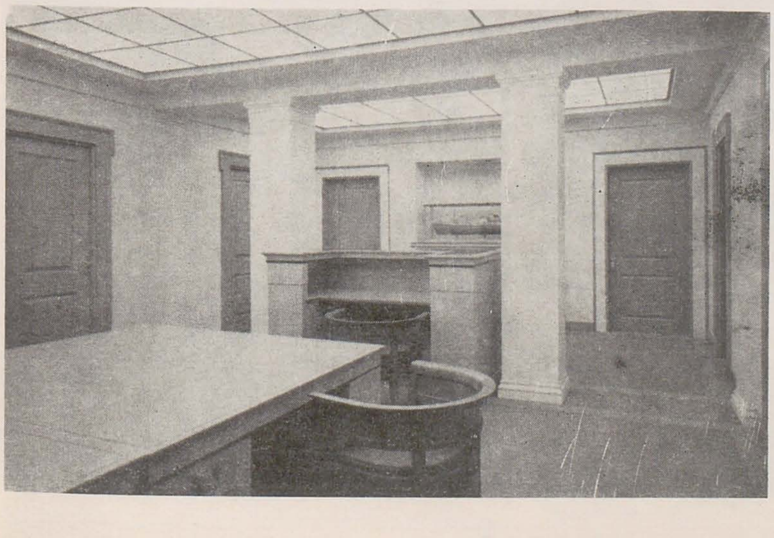
surprizele disimulării

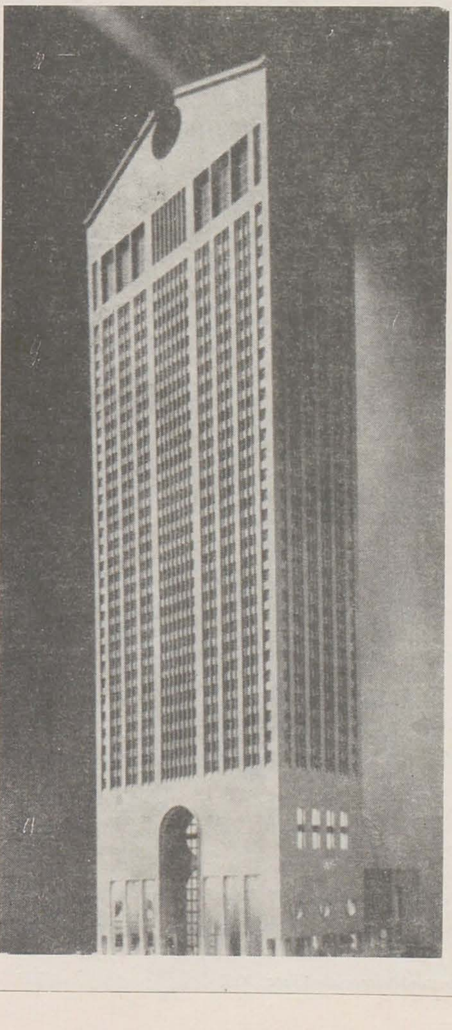
mihai ispir

Dintre toate « fețele » postmodernismului (și sînt destule . . .), arhitectura o dezvăluie, dacă nu pe cea mai rotundă, oricum pe cea mai simpatică (la prima vedere). Dar, se pune întrebarea — făcînd o paranteză — , este, sau poate fi postmodernismul (fie și printr-o latură a lui, numai) caracterizat cu acest epitet familiar? Și mai întîi, e oare justificată o atitudine familiară față de propunerile — și polemicile — postmodernismului? Judecînd după ceea ce postmodernismul oferă în artele vizuale, s-ar părea că da, că o asemenea atitudine este nu numai îngăduită, dar și încurajată.
Există, într-adevăr, în arhitectura postmodernă, ca și în transavangardă, un anume fel de a « face cu ochiul » privitorului, dacă ne putem exprima astfel, o retorică bufă, care ține cumva de arta actorului (de la genul *commedia dell'arte* la genul revuistic, în sensul bun al termenului). Sîntem, adică, trași de mînecă, ni se fac confidențe (culturale) cu aer *entendu*, ni se indică momentul aplauzelor, după consumarea anecdotei, poantei, calamburului, totul se petrece (aproape) ca într-un joc de societate unde personajele (din ce în ce mai des asemuite vedetelor *pop* și *rock)* ies în scenă pentru a rosti pe diferite tonuri: « sîntem băieți răi, dar simpatici, nu-i așa? », un joc de societate degajat, imaginativ, strălucitor, rococo. Am scris rococo? Da, deși pare o inadvertență, termenul a fost totuși așezat de Pierre Schneider, subtilul critic de la *Express*, drept frontispiciu al unui articol — din 1982 (!) — apărut în prestigioasa publicație: *Le style rockoco* (inutil a insista asupra micii modificări, ușor de remarcat, în transcrierea cuvîntului). Numele care ilustrau articolul cu pricina erau: Clemente, Cucchi, Chia, Baselitz, Salomé, Kiefer, Luperz, Penck etc., adică elita (încă de atunci) transavangardei europene. Relația de intimitate sofisticată cu privitorul, propusă de pictorii enumerați, era amplu descrisă de Schneider, care observa o nuanță afectuoasă chiar în calificativul de *bad painting* acordat (printre altele) acestei tendințe.
Arhitectura postmodernă s-ar situa, aparent, la distanță simetrică de aceste zgomotoase defulări. În comparație cu pictorii transavangardei, alături de care e de *bon ton* să nu ai maniere, arhitecții postmoderniști par niște *gourmets*. Ei adoptă bunele maniere — și manierismul bunelor maniere — ca pe o floare prinsă de reverul smokingului. În compania lor te simți la un *party* cultural, unde personajelor din *Marele Gatsby* li s-ar cere să se miște prin *Disneyland*. Aici totul e joc, toate tabu-urile avangardei moderniste trebuie înțelese în chip de convenții demontabile, simplu demontabile, așa cum radical demontabile au fost socotite convențiile tradiției (artistice), de către avangarda însăși. De ce să privim, de pildă, moda (în artă) drept ceva blamabil? A apărut (în vestimentație) moda *retro?* Foarte bine. Înseamnă că un ce anume din personalitatea noastră ne împinge, din cînd în cînd, spre joc, spre evaziune. Căci jocul e și o evaziune (sau *viceversa*). Și atunci de ce ar fi ilegitim ca această nevoie lăuntrică să se răsfrîngă nu numai asupra felului cum ne îmbrăcăm, dar și asupra spațiilor unde trăim și unde jocul poate deveni ornament, iar evaziunea butaforie? « Ornamentul e o crimă », «forma urmează funcției », « casa e o mașină de locuit » etc., toate aceste patetice apeluri la « adevăr », ingenuitate și sinceritate au îmbătrînit oare, au devenit, între timp, simple sloganuri golite de conținut? Orgolios păstrătoare a unor norme socotite absolute, gramatica « stilului internațional » a părut unor teoreticieni sau practicieni nostalgici, în secret, ai vremurilor cînd arhitectura era după părerea lor mai imaginativă, chiar dacă se identifica adeseori cu podoaba, teribil de plicticoasă. Ca atare, aceștia au declarat că « arhitectura modernă a murit ». Funcționalismul, s-a spus, nu a făcut decît să înlocuiască anumite canoane cu altele, tot atît de doctrinare. Principiile sale, în măsura în care au fost transformate, nu o dată, în contrariul lor, s-au dovedit utopice. Astfel, cerința « adevărului », a expresiei structurii în arhitectură și design a dus, susțin criticii modernismului, la o aporie stilistică evidentă, căci forma bună a fost identificată rapid cu forma geometrică perfectă; încît, după ce s-a obținut, să zicem, forma perfectă de lampă — sfera lui Versen — designerilor nu le-ar mai fi rămas decît să o repete pe aceasta la infinit. Așa ar fi trebuit să se petreacă lucrurile, potrivit regulilor stilului internațional, și cu litera voit « anonimă », depersonalizată, fără majuscule, de la Bauhaus, cu scaunul tubular al lui Marcel Breuer (scaun ce s-a vrut « anonim » ca și litera amintită), cu pereții-cortină ai lui Mies, cu panourile prefabricate ale lui Gropius ș.a. Imaginat spre a se adapta scării și folosinței umane, *standardul*, « forma bună » industrializată, în jurul căreia Muthesius urzise cîndva o întreagă filosofie, a ajuns pînă la urmă să-și tiranizeze utilizatorul. Mici revolte anarhice, marginale, amuzante sau nu,



p. 6
ION BITZAN
HORIA BERNEA (2—3)





p. 7

ALEXANDRU GHILDUȘ
TEODOR GRAUR
PHILIP JOHNSON, (AT&T, N.Y.)
DEMETRI PORPHYRIOS (Birouri, Londra, 1987)

https://biblioteca-digitala.ro

au fixat această situație. La Pessac, lîngă Bordeaux, beneficiarii unui ansamblu de locuințe tipizate concepute de Corbusier au adăugat volumelor pure ale maestrului un « design sălbatic », sprințar și ireverențios. Corbusier a rămas, cum era de așteptat, imperturbabil. La St. Louis, Missouri, cîteva blocuri din cartierul Pruit Igoe — construit în spiritul și litera Cartei de la Atena, cu pasaje pietonale și grădini suspendate, spații de agrement și diverse « comodități », după un proiect cîștigător al premiului Asociației Arhitecților Americani — au fost dinamitate în 1972, după ce fuseseră « desfigurate de locuitorii lor negri ». Prilej pentru Charles Jencks, acerbul susținător al postmodernismului, să atace « ideile simpliste luate din doctrinele raționalismului, ale behaviorismului și pragmatismului . . . la fel de iraționale ca și filosofiile înșele », așa cum s-au reflectat ele în arhitectura stilului purist modern. În jurul postmodernismului, de altminteri, polemicile au atins cote de violență verbală rar întîlnită, la oameni altfel ponderați, mulți din medii academice. Bruno Zevi, polemist înflăcărat, e drept, dar de regulă constructiv, nu ezită să numească postmodernismul « o tentativă abjectă . . . o experiență pseudo-culturală rușinoasă, utilizînd decorațiuni iresponsabile » cu o « ironie macabră » și care, deși a oferit unora « subiecte de distracție », ne-a făcut « să pierdem timp prețios »; iar echilibratul Pierre Schneider vorbește despre « amestecul adulter . . . superficial și teatral » al parafrazelor după stilurile istorice.

Aici se află, probabil, una din cheile atitudinii postmoderne în arhitectură. Stilul internațional, afirmă postmoderniștii, *nu* e omul. La rigoare, nu e, de fapt, nici *stil* (în sensul propriu). El este la fel de incolor precum clasicismul visat cîndva de Winckelmann, aidoma apei pure și fără gust. Drept care, e bine ca principiile sale, sanctificate prin Carta de la Atena, să fie puse sub semnul unui hotărîtor *dubito ergo cogito*, în măsură să facă, în fine, respirabilă atmosfera orașului modern. Mai întîi, trebuie adus în discuție principiul « anonimatului » arhitecturii. Pe baza lui s-a atins, pretind postmodernii, un soi de autism stilistic, anihilant pentru imaginație și pernicios pentru privire. Arhitectura nu mai *spune* nimic și nu mai *vrea* să spună nimic.

Or, arhitectura trebuie să *vorbească*. Au mai existat, se știe, două perioade, nu foarte îndepărtate, cînd arhitectura a tins să devină *vorbitoare* (*parlante*). Prima s-a consumat, o dată cu proiectele utopice ale unor Boullée sau Ledoux, care visau nu numai un geometrism elementar, o « vîrstă de aur » abstractă, ci și un simbolism *vorbitor*, oarecum naiv. O casă de pădurar, proiectată de Ledoux, lua forma semicilindrului perfect, vizionară din perspectiva arhitecturii « cubiste » ori expresioniste, dar nu mai puțin legată, în intenția autorului, de imaginea unui trunchi de copac secționat. Arhitectura *parlante* și-a găsit, însă, mediu prielnic abia în atmosfera istoristă a secolului trecut. Proiectarea de arhitectură semăna aici cu o problemă de versificație. Stilurile și programele se asociau lesne, după criterii de conținut. Așa cum, să zicem, alexandrinul fusese folosit în tragedia clasică, un palat al finanțelor se proiecta în stil neoclasic, iar o biserică în stil neogotic. Mulți dintre arhitecți erau persoane pragmatice, și un John Nash putea gîndi tot atît de bine Terasa Cumberland, doctrinar neoclasică și Pavilionul Regal de la Brighton, în stil pseudoindian, deși cu armături și coloane din fontă.

Arhitecții postmoderni fac apel deopotrivă la radicalismul unui Ledoux (semicilindrul « casei pădurarului », frontonul, coloana etc. au căpătat, în posmodernism, alura ofensivă a unor motive obsedante) și la un eclectism care nu e doar de concepție, dar și de limbaj (aspectul *vorbitor*, anecdotic al arhitecturii a migrat și în veacul XIX, din istorism în eclectism).

Formula lui Charles Jencks — « *eclectismul radical* » — ar părea deci optimă ca primă caracterizare a postmodernismului în arhitectură (vezi și *Caiete critice*, nr. 1—2, 1987).

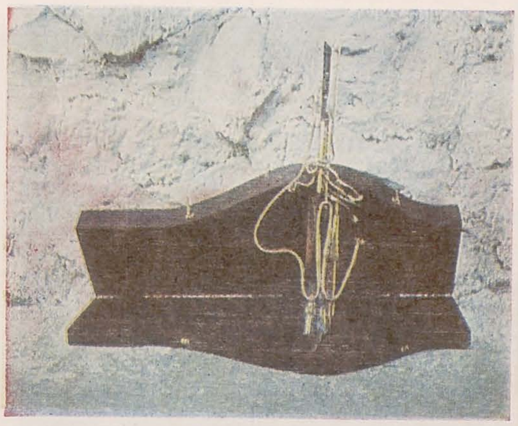
Există totuși o deosebire între eclecticii și istoriștii veacului XIX și postmoderni: ea rezidă în atitudinea ironică a ultimilor. Un John Nash, imitînd forma palmierului la subțirile coloane din fontă ale bucătăriilor de la Brighton, o făcea, poate, cu umor, dar fără ironie. Un Hans Hollein, reluînd recent motivul lui Nash la interiorul unui oficiu turistic vienez, este neoeclectic în cunoștință de cauză, cu intenții nostalgic-ironice și distanță critică. Ironia îi apropie pe arhitecții postmoderni de artiștii transavangardei. Și aceștia s-au confruntat cu o situație stilistică *aporetică*: « stilul internațional » al minimalului. Și ei au dorit, după cum punctează tot Pierre Schneider, să regăsească « dialectele » dincolo de « limbajul universal » minimalist: o artă deci, la rîndul ei, care să *vorbească*. Diferența față de arhitecți constă în natura « dialectelor » alese: dacă pictorii și sculptorii preferă « *les patois* », violențele periferiei, ceilalți, arhitecții, optează pentru o argutie de salon. Ei știu (și uneori vor) să fie prețioși și frolează cu virtuozitate și bună știință ridicolul. Pe scurt, nu le poți reproșa nimic. Dintre pictori, doar cîțiva, un Carlo Maria Mariani, un Roberto Barni, mai practică un asemenea hiperrafinament manierist, pe muchie de cuțit.

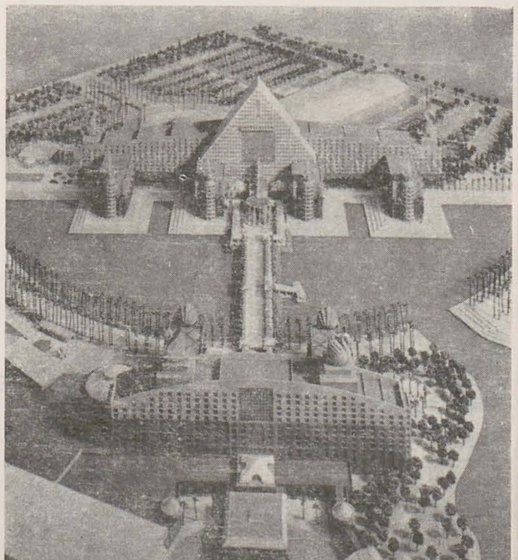
Ce se ascunde în spatele acestor disimulări? În pictură, în mod sigur, crede Pierre Schneider, căutarea unei identități, de multe ori prin intermediul travestiului « rockoco ». Paradoxal, față de travestiul expresionist al transavangardei, cel manierist al arhitecturii postmoderne s-ar dezvălui, în fond, mai « sincer », căci își asumă toate riscurile: cel al inconsistenței, ca și cel al deschiderii ecluzelor spre zona kitschului. Navigînd între aceste agresive recife, postmoderniștii par să fie preveniți, totodată, că zîmbetul lor ironic, oricît de terapeutic, se anunță costisitor. Dacă postmodernismul e o glumă, cum vrea Bruno Zevi, atunci el este o glumă destul de scumpă. În lipsa unor materiale bine găsite și a unui finisaj impecabil, arhitectura postmodernă poate deveni un nonsens. Dorința accesibilității și claritatea mesajului ei pot fi blocate de limite materiale imprevizibile. Însă radicalitatea interogației postmoderne rămîne. « În loc să *creeze* în funcție de *istorie*, moderniștii au *inventat* în funcție de *tehnologie* », scrie Bofill. Aflată încă în faza cînd nu toate truvaiurile ei s-au transformat în ticuri, atitudinea postmodernă în arhitectură impune, prin latura ei criticistă (care, în primul rînd, o face — totuși — simpatică), revizuirea unor premise stilistice îndeajuns de consacrate spre a nu suferi, din cauza punerii lor în chestiune, pierderi majore de prestigiu.

rememorare și uitare

anca oroveanu

Un comentator falsifică întotdeauna într-o oarecare măsură realitatea pe care încearcă să o descrie; și asta nu doar — cum este aici cazul — pentru că ea îi este incomplet cunoscută. Oricare ar fi mijloacele de care se slujește, descrierea sa oscilează, dincolo de ceea ce este obiectul său, între ceea ce el dorește ca acest ceva să fie și ceea ce îi pare insuficiență patentă față de întotdeauna în parte nedeslușita sa dorință. E în cel mai înalt grad probabil că voi comite o astfel de falsificare încercînd să-mi croiesc drum în postmodernism cu ajutorul conceptului de stil.





p. 8
MAPLE JONES & PARTNER (Best Products Co., Houston, Texas)
ROLANDO NEGOIȚĂ
MICHAEL GRAVES (Hotel, Disneyworld, Florida)
p. 9
Arhitectură vernaculară, sec. XIX

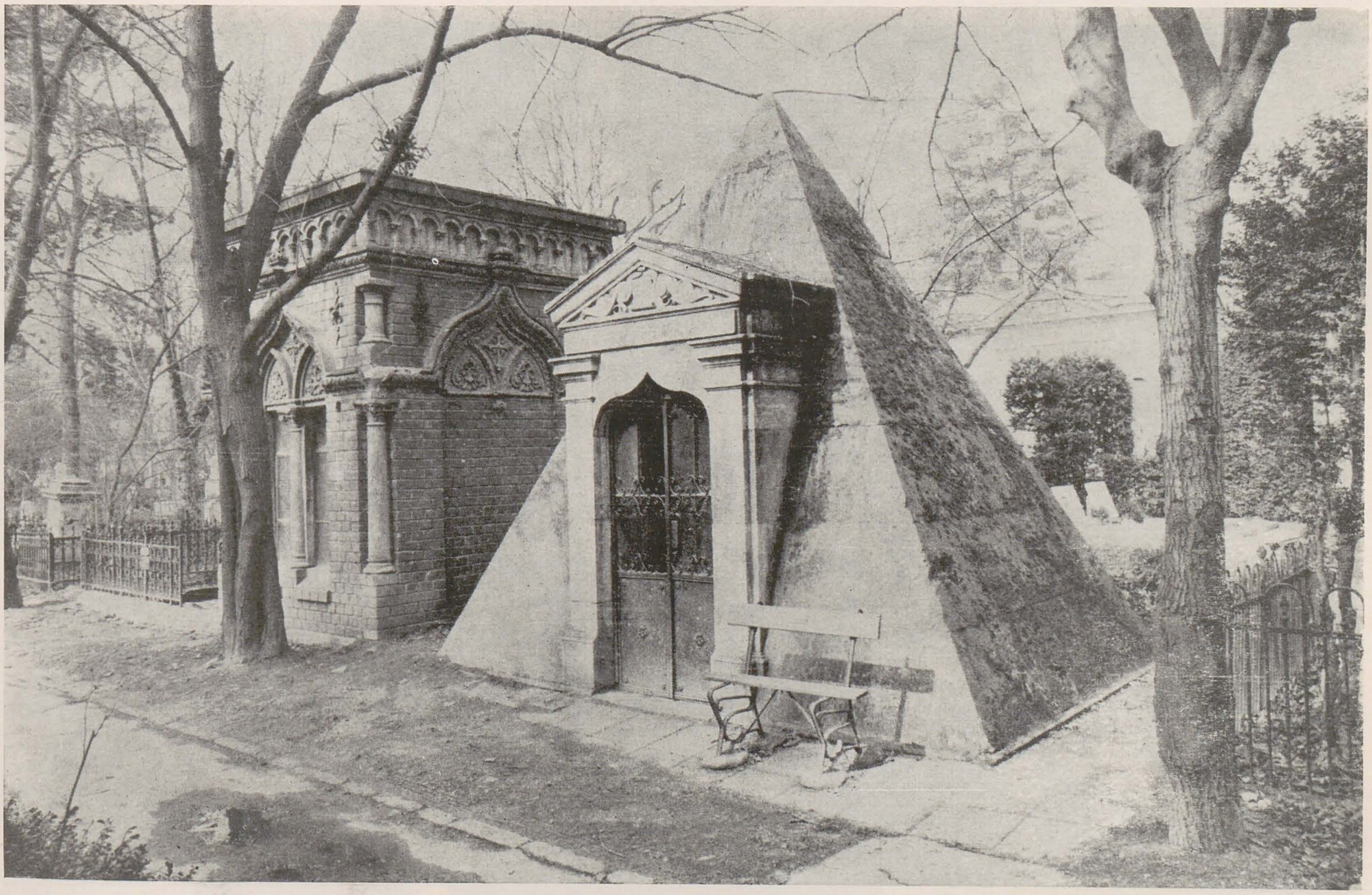
https://biblioteca-digitala.ro

Reducînd lucrurile la schema cea mai nudă, s-ar putea spune că există două mari modele de înțelegere a acestui concept, pe care le-am putea numi, pentru comoditate, « retoric » și « psihologic ». Modelul retoric presupune un anume grad de exterioritate a stilului față de utilizatorul său: recurgi la stilul înalt, magnific sau umil, la stilul sobru sau înflorit în funcție de împrejurări, context, destinatar, ținta discursului tău, natura subiectului. Teoria modurilor lui Poussin, de pildă, conferă stilului un înțeles care îl plasează în această tradiție, care e cea a retoricii și nu e întîmplător că transferul acestui concept în artele plastice, unde îl înlocuiește pe cel de manieră, se petrece în secolul XVI, într-un moment în care artistul (Domenichino, Bernini, etc.) se comportă adesea ca un actor; adopți stilul în funcție de rolul și efectul comunicațional pe care ți le propui, căci există canale de comunicare preformate și convenții ale acesteia, la care ești părtaș și ale căror posibilități inerente le exploatezi ca artist. O astfel de concepție nu e întru totul incompatibilă cu a doua: opțiunea pentru un stil anume poate avea motivații psihologice: cutare artist e *prin fire* mai în largul său în zona stilului înalt, umil, etc. și, ne spun teoreticienii, nu trebuie să-ți forțezi natura către ceea ce îi e impropriu. Teoria tradițională a *decorum*-ului, reglînd potriviri, conveniențe între stil și subiect, stil și destinatar, stil și emițător, oferă cadrul unificator unor atari disparități, chiar dacă inaptitudinea de a te sluji de orice stil e înțeleasă ca o limitare, o neputință, și idealul e cel al absenței unui stil personal și al unei universale disponibilități stilistice care o asigură pe cea artistică. Deși nu întru totul absentă, o accepție a stilului ca izvorînd din subiectivitate sau, mai precaut, fiind marcat de ea, a fost în mare măsură mascată, atenuată, voalată de teoria « retorică », pînă în pragul romantismului; subiectivitatea e văzută, în cadrele date de această teorie, mai degrabă ca o condiție prealabilă și de la sine înțeleasă a stilului decît ca o componentă efectivă a lui, înlesnind sau interzicînd adoptarea uneia sau alteia din posibilitățile oferite de el. Ea dobîndește, de aici încolo, formulări diverse, dar grupate în jurul unei constante: stilul e o expresie a sinelui, rezultanta involuntară, dar indelebilă a personalității, sau a dialogului acesteia ca nucleu prim, generator, cu circumstanțele externe: chipul pe care îl capătă acest dialog; « a avea stil » nu înseamnă a-l adopta, ci a accede la el ca mod deplin de manifestare a singularității tale ca artist. Să spunem că într-un anumit sens cele două concepții abordează problema stilului la nivele diferite și că din acest motiv ele nu sînt incompatibile. Dar privilegierea, mai mult sau mai puțin explicită, a unei concepții față de cealaltă nu e indiferentă. A discuta (gîndi) despre artă ca exprimare de sine, a pune în funcție, pe aceste baze, criterii ca cel al autenticității, sincerității, e întrucîtva irelevant pentru modelul « retoric » și a fost în mare măsură astfel pînă în epocă romantică. Dar o astfel de concepție a devenit — și a rămas — crucială pentru artă pînă foarte de curînd și îi sîntem încă, cel puțin în ticurile noastre mentale necenzurate, prizonieri. Citim de pildă la Susan Sontag, într-o carte pe care, cu toată graba auto-depășirii ce ne caracterizează, putem încă să o considerăm recentă: « Chiar dacă ar fi să definim stilul ca manieră a apariției noastre, asta nu presupune o opoziție între stilul pe care cineva îl adoptă și adevărata sa ființă. În fapt, o astfel de disjuncție e extrem de rară. Aproape întotdeauna maniera noastră de a apărea e maniera noastră de a fi. Masca este fața »[1]. (Și e poate interesant de meditat asupra faptului că afirmarea în epocă romantică a individualității, subiectivității ca teren de geneză, izvor al stilului, are drept corolar ceea ce istoricii de artă, referindu-se în special la arhitectură, comentează ca prăbușirea ideii de stil în sensul tradițional-obiectiv, suprapersonal al termenului.) Una dintre consecințele importante, cred, ale unei astfel de concepții este ideea solidarității, a unei corelații genetice, a unei legături stabile și continue între personalitate și artă (o abordare ca cea psihanalitică — sau în sens mai larg psihologică — a operei de artă, de pildă, e imposibilă în afara unei atari reprezentări a actului artistic).

Cele de mai sus sînt evocate aici rapid spre a sluji drept fundal — aș vrea să sper clarificator, întîi de toate pentru mine însămi — pentru ceea ce se petrece din acest punct de vedere în arta actuală, dacă nu în totalitatea ei, în orice caz în largi — și prin asta, cel puțin, grăitoare — provincii ale ei. Căci ceva semnificativ îmi pare să aibă loc în această artă în ce privește comportamentele, strategiile în raport cu problema stilului, indicînd emergența unei concepții diferite de cea moștenită de la romantism.

Istorismul postmodern se manifestă adesea ca o revizitare și reactualizare a stilurilor preexistente, mai distante sau mai apropiate în timp, fie în globalitatea lor (clasicism, romantism, expresionism, minimalism), fie în exemplificările lor singulare. Stilul își redobîndește (sau tinde să o facă) exterioritatea față de utilizatorul său. Înseamnă asta că, potrivit unei logici a succesiunilor istorice, modelul alternativ (cel al stilului « retoric ») a fost reactivat? Felul în care unii dintre post-moderni, în special în arhitectură, se revendică de la eclectismul secolului XIX, propunîndu-l ca model de inteligibilitate semantică, poate lăsa să se înțeleagă întrucîtva acest lucru. « În secolul XIX, în epoca "revivalismului" arhitectural, exista o doctrină relativ coerentă în materie de semantică, care explica ce stil să utilizezi în funcție de tipul de edificiu de realizat. Ordinul doric convenea pentru o bancă, pentru că acest ordin și funcția bancară prezentau anumite trăsături comune: sobrietate, impersonalitate, masculinitate, raționalitate /. . . / Pentru a stabili aceste proprietăți semantice se proceda prin comparație, opunîndu-se cele trei ordine între ele, și altor stiluri. »[2] Pe măsură ce repertoriul stilistic se lărgește, selecția poate deveni mai nuanțată din punct de vedere semantic: « Nash avea un simț ascuțit al stilului adecvat: el a ales neoclasicismul pentru locuința sa de oraș și a adoptat goticul pentru rezidența sa de țară / . . . / a făcut la Cronkhill, în Shropshire, în 1802, o vilă italienizantă cu o loggie cu bolți romane pe fine coloane și cu un acoperiș foarte marcat, caracteristic fermei meridionale / . . ./; a construit Blaise Castle, lîngă Bristol (1809) în stilul cottage-ului gotic / . . ./ și a reluat pentru pavilionul din Brighton un stil "hindus" introdus imediat după 1800 / . . . / pentru un proprietar care, din motive legate de amintiri personale, ținea neapărat la stilul "gotic indian" ». [3]

Eclectismul secolului XIX oferă o paralelă utilă cu pluralismul actual. Chiar dacă în extensiune istorică și geografică sîntem departe de abundența pe care ne-o oferă prezentul, repertoriul stilistic al secolului XIX e net mai amplu decît cel al epocilor anterioare, iar disponibilitatea, « libertatea de opțiune » par și ele comparabile. În interiorul acestui pluralism stilistic, opțiunile sînt însă motivate: de destinația clădirii (bancă, fermă, casă particulară): de așezarea sa (oraș, sat); de destinatar, care poate emite preferințe (pe această linie se poate merge, într-un sens puțin diferit, destul de departe: un arhitect al epocii propune o teorie a « asociaționismului », în virtutea căreia orice casă trebuie să exprime, prin alura sa, caracterul și / sau rolul proprietarului: dacă acesta e un cleric de țară, de pildă, locuința sa va putea arbora un stil gotic feudal). Revizitarea unor astfel de comportamente stilistice poate fi plină de învățăminte pentru o arhitectură care țintește nu doar să adăpostească

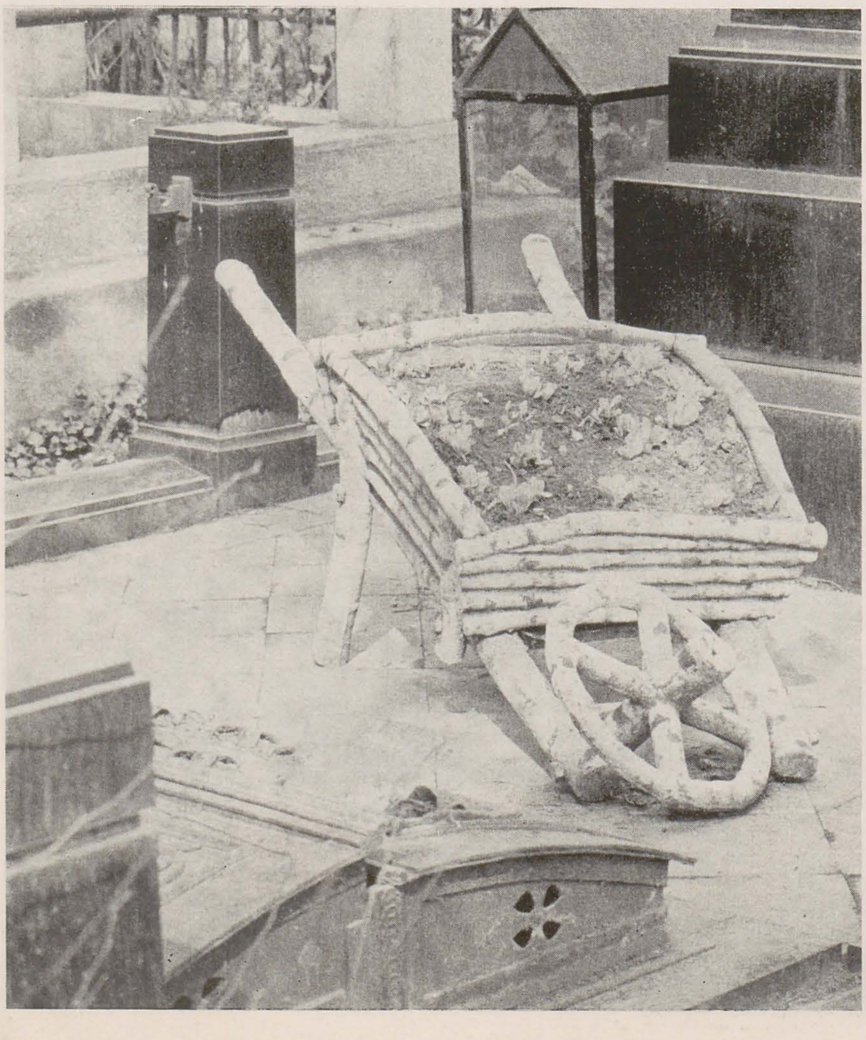


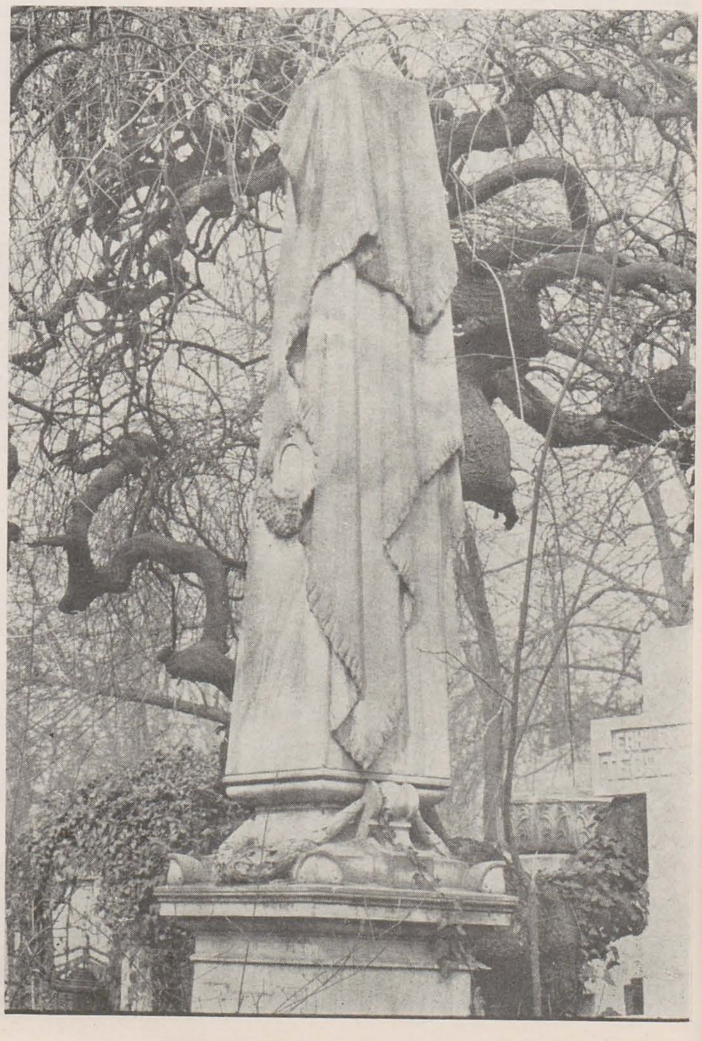
https://biblioteca-digitala.ro

și să asigure buna funcționare, ci și să comunice, în contrast cu opacitatea comunicațională reproșată stilului internațional, cum e cea postmodernă. Dar în arhitectură acționează (încă) anume constrîngeri dificil de depășit care pot ghida — și limita — jocul opțiunilor stilistice. Ce constrîngeri echivalente sînt active în alte arte? Pentru pictură în special, dezafectarea «subiectului» a privat, de o bună bucată de vreme, doctrina tradițională a stilurilor de unul din punctele sale esențiale de inserție. Cînd, așa cum se întîmplă cu o parte din arta recentă, subiectul e reinjectat, raportul subiect-stil este — și nici nu poate fi altfel într-o societate (și o artă) care nu se mai raportează la vreun sistem ierarhic stabil — în înalt grad aleatoriu. Cînd se vorbește — atît de frecvent în literatura recentă — de «libertatea de opțiune», se presupune că această libertate se exercită în interiorul unui univers de forme deja dat, chiar dacă susceptibil de îmbogățiri prin noi și noi resuscitări: asta e libertatea spectatorului, a colecționarului, a amatorului, o libertate a *gustului*, și nu a facerii. Pare să se producă un transfer de roluri care ar putea semnala faptul că procesul de creație — și concepția cu privire la el — e în curs de modificare. Căci, în tradiția care s-a configurat de la romantism încoace, artistul nu e(ra) liber în acest sens; sau — nu aceasta e(ra) libertatea lui. Ceva de acest gen e indicat la Picasso: și aici problema «libertății» se pune, în mai multe ocazii, în termeni de stil. «Libertatea de opțiune» are — chiar dacă această distincție riscă să pară rigidă — două registre distincte de manifestare: unul global — din multitudinea de stiluri disponibile poți alege pe cel care-ți convine, devenind clasicist de pildă, sau expresionist; altul individual: nu există obligativitatea unei adeziuni permanente, sau măcar durabile. În ambele registre funcționează, îmi pare, două caracteristici definitorii: stilul există *deja* — el nu e de căutat, creat, e acolo; adoptarea lui nu răspunde unei absolute necesități. Artistul optează pentru un stil, nu ca Nash, pentru că circumstanțele fac mai indicată utilizarea lui, nici ca modernii, privilegiind japonismul, arta tahitiană sau pe cea neagră, în virtutea unei «necesități interioare», unei consonanțe profunde cu propriile lor căutări; ci în virtutea unei versatilități pe care o putem considera — provizoriu — ca i-motivată. Ce opune postmodernistul anistorismului sau exclusivismului modernist nu e doar posibilitatea de principiu de a practica orice stil, ci realitatea de fapt a deplinei sale disponibilități stilistice. S-ar putea spune: sîntem ființe plurale; structura noastră e mult mai stratificată, mai complexă, mai eterogenă decît păreau să creadă înaintașii. Acestei conștiințe a propriei complexități și diversități, a caracterului non-monolitic al personalității noastre, îi corespunde comportamentul stilistic de care vorbim. Ceva rămîne nesatisfăcător în această explicație; e o insatisfacție legată poate de atît de frecventa tentație la artiștii contemporani de a se sluji de mesaje pre-constituite, de limbaje, jargoane pre-existente, pe care chiar viețuirea lor în interiorul unui continuum atît de divers le face inapte să funcționeze, cum putea odinioară funcționa un stil pre-existent unui artist, ca mijloc mai sigur de comunicare, liant social etc. Comunicarea nu cîștigă în claritate (și se poate, adesea, suspecta că nici nu se vizează așa ceva); ea e mereu mediată și astfel mereu amînată. A te integra unui stil care e mai încăpător decît măronta ta pretenție la exprimare nu e același lucru cu a dubla mesajul, lexicul, idiolectul cuiva; a privilegia un stil față de altele (clasicismul de pildă, față de care pare să existe o ceva mai marcată predilecție atît la arhitecți cît și la unii dintre artiștii contemporani) încetează să aibă sensul pe care o astfel de privilegiere îl avea în alte revivaluri, atunci cînd e pierdută credința în aptitudinea acestui stil de a exprima un mai deplin adevăr.

Concepția «psihologică» cu privire la stil are un corolar în treptata eliminare a tuturor aspectelor «gata făcute» ale expresiei artistice. «Eclipsa istoriei» de care vorbește Tafuri[4] e, cred, de înțeles în această lumină. Caracterizînd demersul arhitecturii moderne, Bruno Zevi consideră definitoriu pentru ea refuzul tuturor *a priori*, «frazelor gata făcute, convențiilor de orice fel și de orice origine», un act distructiv care «face *tabula rasa* din cultură și duce la refuzul oricărui bagaj de norme și canoane tradiționale, la a reîncepe totul ca și cum nici un sistem lingvistic n-ar fi existat vreodată și ar trebui să se construiască pentru prima dată în istorie o casă sau un oraș»[5]. Acestui impuls îi corespunde în pictură analiza vocabularului și procedeelor ei elementare la Kandinsky și Klee, apoi voința de a picta «ca și cum nimeni n-a pictat înaintea noastră» la generația expresioniștilor abstracți. E un proces poate mai dificil de indicat cu aceeași concizie, dar cu siguranță prezent și în sculptură, ca și în alte ramuri tradiționale ale artei. E vorba de a crede, în extremitatea absolută a concepției «psihologice» despre stil, că el poate izvorî fără nici un antecedent din însăși ființa profundă a creatorului, că se poate, în variatele domenii ale artei, reinventa limbajul, conferindu-i puritatea originară și că alții vor învăța, vor consimți să învețe să înțeleagă acest limbaj. Revirimentul care se produce în arta actuală ar fi atunci generat de sentimentul — mai mult, conștiința lucidă, dobîndită în dialog cu arta predecesorilor imediați sau mai distanți — unor imposibilități: nu se poate (cum credea Duchamp) să desființezi arta acționînd din perspectiva ei; nu se poate să crezi că eliminînd convențiile de orice fel, ticurile, renunțînd la tehnicile tradiționale etc., vei ajunge să te plasezi pe un teren cu adevărat virgin în care distincția, distanța dintre artă și viață e anulată și din care arta va renaște purificată; nu se poate să crezi (cum credeau Malevici, Mondrian) că poți, prin efort individual, descoperi adevăruri majore, că poți atinge de unul singur esențele; nu se poate să pictezi (sculptezi, construiești) ca și cum nimeni n-a făcut-o înaintea ta. Indefinita multiplicare a opțiunilor stilistice și a releelor, medierilor comunicaționale, e un mereu reiterat răspuns negativ la pretențiile avangardei istorice: adevărul nud e inaccesibil, expresia individuală e o vanitate ilegitimă, convențiile sînt de nedezrădăcinat, orice schimbare («revoluție») e internă artei și trebuie — nu poate altfel — să se slujească de stiluri, proceduri, mesaje pe care ea le-a emis, multiplicîndu-le, emfatizîndu-le, ironizîndu-le, pastișîndu-le, «deconstruindu-le». Multe din echivocurile, impasurile artei actuale, chiar controlate, conștient manipulate de artiști, provin de aici.

Dacă practici, cu această conștiință, cea mai spontană, mai directă, lipsită de preconcepții pictură cu putință, spontaneitatea ta chiar are deja o istorie: parcurgi albii parcurse; întîlnești în drumul tău relicvele celor care le-au parcurs; execuți un act care e istorie încă înainte de a deveni actualitate. O astfel de atitudine poate fi detectată în dialogul artiștilor pop cu expresionismul abstract, în utilizarea tușei «spontane» a expresioniștilor abstracți ca un «gata făcut», clișeu, la Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein. Acesta din urmă comentează într-un interviu o lucrare recentă (*Forrest Scene With Temple*, 1985), în care îmbină o reprezentare tip bandă desenată a templului grec, prin care se autocitează referind la lucrări mai timpurii, cu o «scenă silvestră» pictată în tușe libere. Pictura «utilizează tușe pentru a arăta că e vorba de un peisaj pictat prin tușe și se ocupă de istoria tușei, de vreme ce venețienii au utilizat-o și ea a fost finalmente utilizată de de Kooning și Kline, ca și de tușa însăși. Faptul că e vorba de o



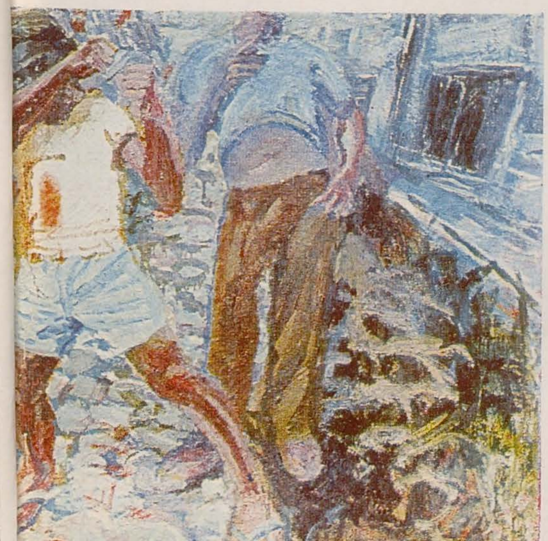


https://biblioteca-digitala.ro

pictură făcută din tușe a fost evidențiat de pictorii mai timpurii, iar eu fac acest lucru și mai evident.»[6] S-ar putea spune că dialogînd astfel cu sine însăși și cu istoria sa, arta actuală reorganizează ierarhia internă a mesajului, pentru a utiliza stilul ca mijloc, și nu ca scop. Dar ca mijloc pentru ce? A simți că generații de predecesori se uită peste umărul tău cînd pictezi e un sentiment pe care cu siguranță și pictorii altor epoci l-au trăit. În spatele unei *Tinere femei citind* de Corot se află, fie că el o știe în deplina claritate a conștiinței sau nu, un șir întreg de astfel de figuri, ducînd înapoi, prin lente deplasări inverse, la motivul Madonei cu cartea, și poate dincolo de el. În spatele unei tușe a lui Lichtenstein se aliniază expresionismul abstract, expresionismul începutului de secol, Van Gogh, peisagiștii de la Barbizon, mai departe Hals, Rembrandt, Velàzquez, venețienii pe care îi invocă el. Totuși emergența unei arte autentice s-a datorat, cred, întotdeauna, unui dozaj (variabil) între rememorare și uitare, în care al doilea termen a fost, îndeobște, la fel de benefic ca și primul. A te simți în solidaritate cu tagma ta, cuprinzînd-o mental în multisecularitatea ei, poate deveni esențial pentru un artist. Dar a te simți, în actul creației, locuit de întreagă această mulțime, a avea sentimentul, la fiecare gest, oricît de spontan, că mîna altcuiva l-a descris deja, a face din semnalarea acestui fapt scopul și sensul picturii riscă să transforme istoria într-o povară sterilizantă. Arta actuală a resuscitat istoria, tămăduind, reparînd o ruptură ce a ajuns să-i pară profund vătămătoare, desfigurantă, dar e în impas cîtă vreme privește istoria ca pe un cerc închis. A avea sentimentul istoriei, a menține trecutul viu în prezent, a dialoga, a fraterniza cu el e poate indispensabil pentru ca arta să continue să fie (să redevină, ar spune oponenții «modernismului») o întreprindere umanistă. A trata această istorie ca reversibilă și prezentul ca permeabil la ea, a suscita, prin actul tău artistic, noi trasee istorice poate însemna a îmbogăți semnificativ, generos istoria însăși. A nu uita nimic, a resimți istoria ca precondiția, limita înăuntrul căreia operează și conținutul cu care operează arta ajunge să priveze arta de resortul ei vital. Apoi, această resuscitare a istoriei e în înalt grad ambivalentă. Subiacentă tuturor reactualizărilor clasicismului, ne spune Charles Jencks, «e ideea că, în continua sa evoluție, limbajul clasic a fost transformat în timp și leagă între ele generații într-un efort comun. Artiștii și arhitecții care lucrează asupra unor probleme arhetipale vor ajunge în mod natural la soluții înrudite, care servesc la a suda istoria într-un continuum și chiar la a o face reversibilă /. . ./ Cînd modernii sînt puși pe același plan cu anticii /. . ./ timpul devine reversibil și figurile istorice trăiesc și devin egale celor contemporane.»[7] Adevărat, atunci cînd antichitatea e în mod autentic redescoperită ca posibilitate vie și nu ca simplă opțiune stilistică echivalentă altora; dar reversibilitatea acționează în ambele sensuri: ea poate relega pe contemporani în trecut, îi poate istoriciza *ab initio*, deactualiza: nu universaliza.

Revival-urile trecute au avut față de cel actual dezavantajul — care s-a dovedit salutar — unei imprecise cunoașteri a ceea ce era resuscitat. Renașterea redescoperă foarte adesea o antichitate imaginară și ceea ce o dotează cu forță, viață, e în mare măsură acest exercițiu imaginativ în recuperare. Distanța între ceea ce este și ceea ce e închipuit a fi obiectul resuscitării a fost progresiv resorbită în revivalu-rile ulterioare. Acest lucru, împreună cu o suspiciune mai generală față de imaginație și în conjuncție cu permanentul echivoc între plăcerea pe care o provoacă obiectul resuscitat și indiferența, distanța, dacă nu chiar antipatia față de el, tinde să aibă drept efect reactualizări care par mai degrabă galvanizarea unor cadavre. Există ceva funebru în istorismul artei actuale, ea pare să mumifice uneori, în loc să resuscite. Lucrul e cu atît mai sesizabil cînd obiectul unor atare manipulări e mai aproape de noi în timp. Ceea ce se petrece nu e vivificarea, ci distanțarea de el; nu actualizarea, ci relegarea lui în istorie, congelarea lui. Procesul e impresionant prin rapiditatea cu care produce istorie din ceea ce ieri abia fusese actualitate. Postmodernismul nu redeschide dialogul cu minimalismul, cu expresionismul abstract, cel de la începutul secolului: el le blochează într-un timp istoric revolut, tratîndu-le ca «stiluri». Exteriorizarea stilului față de utilizatorul său are și un alt efect: cîtă vreme stil și personalitate sînt gîndite ca solidare (indiferent care e modelul psihologic sau estetic prin care se dă socoteală de această solidaritate), orice manifestare e — sau poate fi — integrată unui tot potențial, unui proiect unitar în devenire care poate fi privit ca echivalentul unui proiect similar în sfera personalității. Cele două — stil și personalitate — tind în acest moment către autonomie: caracterul fragmentar, punctual, eterogen-eteroclit al demersurilor indică poate mai puțin o dezbinare și fragmentare lăuntrice, cît o ruptură între a fi și a face. Masca nu mai e fața. Există o mulțime de măști posibile. Există o față care le poartă? Ceea ce întîlnești în periplul prin manifestările artei actuale nu sînt — cu rare excepții, pe care un postmodernist convins le-ar suspecta probabil de non-apartenență — personalități, ci intervenții. Sîntem în mijlocul unei conversații pe multe voci în care identitățile sînt instabile și interșanjabile, cu greu reperabile. E poate prematur să ne gîndim la necesitatea unui nou model psihologic pentru a descrie această situație, deși «prematur» poate însemna acum, la fel de bine, «tardiv».

S-ar putea însă, pentru ca să corectăm întrucîtva nota sumbră a celor de mai sus, să ne fie permis să vorbim despre două tipuri de postmodernism: pentru a utiliza, extrăgîndu-le din context, denominări a căror destinație primă era alta, un postmodernism *soft* și unul *hard*. *Soft* — ca mic joc ironic, marginal, periferic, deși nu nesemnificativ, cu stilurile, neputincios să depășească ironia ca formă de distanțare față de model, inapt să iasă din cercul vicios iscat de problema «libertății de opțiune», cîtă vreme ea se pune în termenii alegerii dintr-un repertoriu pre-existent; *hard* — ca acută problematizare a artei și poziției ei istorice, umane, sociale, ca regîndire critică, pătrunsă de o genuină modestie, a rolului artistului; o poziție mai puțin afișată, mai dificilă de izolat, ai cărei reprezentanți ar fi poate la fel de descumpăniți de includerea lor în postmodernism pe cît erau predecesorii lor de includerea în expresionismul abstract, pop, ș.a. Astfel de refuzuri pot fi derutante pentru critică, dar nu cred că le putem trata ca pure manifestări de recalcitranță sau indicii ale imposibilității artistului de a aprecia impactul și semnificația obiectivă a artei sale. Dorința de singularizare în acest sens nu e simplu moft, orgoliu, narcisism, ci semnul că arta, în măsura în care scepticismul ce ne caracterizează ne mai permite să o luăm în serios, e pentru cel care o practică o problemă existențială urgentă, vitală, și că această existență refuză să fie prinsă în capcana unei etichete. E un refuz care trebuie să ne facă atenți la ceea ce desigur știm, dar uităm mereu: că informal, pop . . . postmodernism sînt într-o anumită măsură artificii, că existența lor, deși nu pură ficțiune, e un joc între ficțiune și realitate și că eliminînd (ceea ce e, desigur, extrem de delicat) aceste jocuri ale artificiului, misterul este, pentru orice moment sau stil, cum o viziune în înalt grad personală ajunge să consune în așa măsură cu altele (chiar dacă acest mister e, în parte cel puțin, dizolvat de postmodernism, prin aparenta imolare a individualității). O denominare (baroc, romantism, postmodernism în fine) semnalează acest fenomen, dar nu poate pretinde să-l explice; și totuși întreține în cei care aderă la ea iluzia că o explicație s-a dat prin simplul fapt că am putut *numi*.



NOTE

[1] Susan Sontag, *Against Interpretation*, New York 1966, p. 17
[2] Charles Jencks, *Post-modern Classicism*, Architectural Design, 5/6 1980, p. 64
[3] Nicolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Hamondsworth 1964, p. 378
[4] Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza 1970
[5] Bruno Zevi, *Le langage moderne de l'architecture*, Dunod 1981, p. 6
[6] interviu cu Roy Lichtenstein în Art and Design, 7/8 1988, p. 52
[7] Charles Jencks, *The New Classicism*, AD 1/2 1988, p. 24

Monumente, sec. XIX (1–2) — *VOICHIȚA GRĂMADĂ*, *IOANA BATRÎNU*

NORA RABOCA — *NICOLAE BĂNDĂRĂU*

modern și postmodern

mihai sârbulescu

Există o vorbă veche care spune: Dacă pui un lemn pe foc, vor arde cele două capete și mijlocul — iar atunci, ce va rămîne? Vorba aceasta poate fi citită ca o parabolă asupra istoriei. Actul de «consumare» a istoriei este cel asupra căruia zăbovește de obicei istoricul de artă. Despre contemporaneitatea postmodernă s-a spus că adoptă o atitudine «trans-» dar mai ales «post-istorică»; ea stă în fața istoriei artelor ca în fața unei grămăjoare de scrum. Nu este vorba, însă, de a face tabula rasa cu trecutul, ca în situația avangardelor — care o precedă: «prezența trecutului» s-a numit, dintru început, manifestul postmodern în arhitectură. Un trecut prezent prin aceea că adăpostește, în cenușa lui, întregul istoriei — cu viitor cu tot, alături de ceea ce încă se petrece. Pentru că ceea ce se petrece acum în arte aparține trecutului, vine, într-un fel sau altul, din trecut. S-au «consumat» extremele și ceea ce este între ele, adică s-a lucrat «deja» în toate felurile. Față cu cenușa vechilor inovații, creația are chipul phoenixului. Rezumînd, cam în felul acesta s-a caracterizat postmodernul. Ironiile și candorile, suspecta lui larghețe țin de această înțelegere a unei istorii «consumate». Pe de altă parte însă, el nu se naște — pur și simplu — din istoria artelor, citită ca un întreg. Postmodernul se naște din modern și moștenește mentalitatea acestuia. Or, tocmai înțelegerea fenomenului artistic în chipul unui bun combustibil — cu atît mai bun, cu cît se consumă mai repede — a dat expresie modernului. Este semnificativ faptul că, peste tot, postmodernul este socotit drept o stare de criză — dar această caracterizare vine dintr-o perspectivă cu totul modernistă: «criza de combustibil» este mai veche, astăzi ea doar s-a cronicizat. Mai mult, se caută deja soluții pentru ieșirea din criză, deci pentru depășirea postmodernului — dar această juvenilă grabă de a rezolva criza aparține tot spiritului modern.

Modernul se închide în postmodern. Problema celor doi termeni este, în fond, comună și astfel ei rămîn deocamdată tovarăși de drum — primul încrezător și explicit, al doilea sceptic și ambiguu. Firesc este, de aceea, ca ei să se prezinte împreună înaintea judecății critice — pentru a se mîntui, eventual, pereche. Dacă postmodernul s-ar fi născut «pur și simplu» din istoria artelor văzută ca un întreg — ceea ce ar fi o utopie — atunci el ar fi arătat cu totul altfel. Dar nu este cazul. Polemica postmodernului este întîi de toate față cu modernul, cu toate că, altminteri, el reprezintă urmarea logică și firească a acestuia; îl neagă, încununîndu-l. Pe de altă parte, modernul «se predă» întreg postmodernului, ale cărui aspecte le boicotează totuși din toate puterile sale.

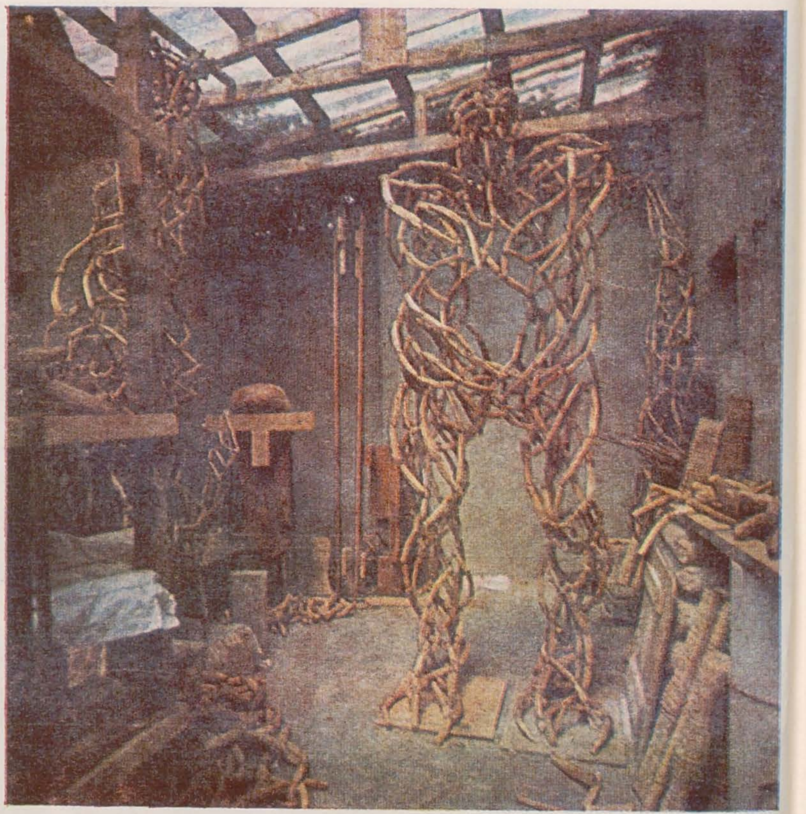
Modernul și postmodernul alcătuiesc o structură duală. Nici în timp nu a fost vorba chiar de o succesiune a lor; mai degrabă s-au întrepătruns — cu ponderea mai întîi a primului termen, mai apoi a celui de al doilea. Un amator de schematisme ar putea susține că întreaga istorie a artelor este dominată de această structură, «pulsul» fiind dat, în această situație, de schimbarea «accentelor». Ceea ce ar fi exagerat: ar însemna să se atribuie timpurilor mai vechi o modalitate recentă de a judeca fenomenul artistic. Atîta vreme cît judecăm istoria artelor din perspectiva modernului, postmodernul va dăinui și va rămîne ceea ce este. În interiorul postmodernului se deschide însă marea șansă de a regăsi o judecată mai originară asupra fenomenului artistic, decît cea modernă, o judecată pe care modernul nu avea cum să o cunoască. Aceasta pentru că cei doi termeni nu sînt echivalenți. Filosoful ar putea spune că modernul reprezintă o deschidere care se închide, pe cîtă vreme postmodernul ar fi o închidere care se deschide. Pe de altă parte, contradicția lor este unilaterală: modernul se opune postmodernului, dar acesta nu se opune celuilalt, ci îl preia și îl deturnează. Modalitatea de a deturna modernul este însă complicată și anevoioasă. Dacă postmodernul s-ar opune direct modernului, relația lor ar fi o simplă polemică, încă o dată modernă. Neoclasicismul era, de exemplu, în plin spirit modern, mai mult o polemică cu acesta; de aceea, cu toate că a prefigurat mutația de mai tîrziu, el s-a încadrat totuși în fenomenul modernist.

Vocația postmodernului este de a deturna modernul din chiar lăuntrul acestuia, într-un mod aproape casnic — și nu de la o dușmănoasă depărtare. Sigur că, dintr-un alt punct de vedere, fenomenul postmodern este mai amplu. S-a spus despre el ceea ce s-a spus despre Dada: că include orice, chiar și propria lui negație. Cu atît mai mult, s-ar putea atunci afirma că poate cuprinde și negarea modernului. Totuși, el nu s-a chemat antimodernism — pentru că antimodernul nu ar fi decît o altă față a modernului. Postmodernul vine din modern, dar merge altundeva. Acest altundeva rămîne deocamdată un semn de întrebare. Se spune că, în ciuda nihilismului său aparent, modernul a fost mereu afirmativ, că adeverea adică mereu posibilitatea unui nou «pas» istoric. Dacă este așa, atunci postmodernul este cu adevărat negativ, cu toată cordialitatea lui față de trecut: în fața prezentului el ridică un «nu» atît de apăsat, încît abia astfel — în plin impas — deschide sensul interogației. Modernul era un răspuns, postmodernul este o întrebare. Principala caracteristică a postmodernului este că el *nu* răspunde la această întrebare, are însă curajul de a o pune.

Dar aceasta este criza: o întrebare care amînă răspunsul. Postmodernul nu rezolvă criza, dimpotrivă, o întărește și o legifereazǎ. Am spus că această criză este pusă în lumină de «coloratura» modernă a postmodernului. Așezat în constituția intimă a postmodernului, modernul are o dinamică ce se întîlnește abrupt cu încremenirea postmodernă. Tensiunea și direcționarea, mersul «înainte» al modernului se frîng în interiorul postmodernului. Acesta din urmă nu poate merge decît «înapoi» — așa cum, cu ascunsă șiretenie, pare să o și facă — dar întoarcerea lui este blocată de către modernism, prin al cărui filtru trecerea devine impură. Cei doi termeni ai cuplului se stînjenesc reciproc, însă angoasa acestei contradicții o resimte doar postmodernul.

Modernul își încheie supremația istorică prin închiderea lui în postmodern. Cu toate acestea, activitatea lui nu se încheie; de aici înainte duce o existență ca și parazitară, fixată în straturile postmodernului. Este necesară determinarea atentă a acestor straturi, pentru a înțelege de ce primii teoreticieni ai postmodernului au caracterizat fenomenul ca «schizoid». Și totuși, ar fi mai mare păcatul dacă postmodernul s-ar reduce numai la o sfîșiere între tendințe contrare. Reductiv era numai spiritul modern; astfel, această îngustă, deși atît de la îndemînă caracterizare, vine iarăși dintr-o perspectivă modernă.

Se poate constata în general că, pînă acum, definirea postmodernului s-a făcut mai mult din punct de vedere al modernului. Postmodernul se autodefinește mai greu — dacă nu cumva refuză chiar să o facă, altfel decît prin delimitări succesive. Se întîmplă un fenomen straniu: te îndrepți către postmodern, dar acesta se sustrage — și, îți iese înainte modernul, care se propune pe sine ca temă. Și totuși, tema postmodernului nu este



p. 12—13
Arhitectură vernaculară, sec. XIX (1—3)
NAPOLEON TIRON
ALEXANDER BOAK *(Highway '86, Vancouver, Can.)*

https://biblioteca-digitala.ro

modernul — decît în mod subiacent. Tocmai în aceasta constă stranietatea acestui fenomen, că se înalță pe un eșafodaj impropriu. Trebuie de aceea întrevăzute aspirațiile spiritului postmodern, mai mult decît împlinirile lui. Dincolo de reușita sau de nereușita lui, trebuie citită năzuința forului său lăuntric. Dincolo de închideri, deschiderile. Unii teoreticieni au vrut să vadă în creația contemporană semnele decadenței. După vigoarea și cutezanța modernului, postmodernul poate să pară epigonic și obosit. Dar ce straniu fenomen este și acesta al decadenței; este un sfîrșit în interiorul căruia mijește un alt început. Pentru un cercetător atent al istoriei artelor, perioadele de slăbiciune pot să apară, cîteodată, mai interesante chiar decît cele «eroice». Deplina actualizare a unui proces artistic echivalează, într-un sens, cu secătuirea lui. Atunci totul se reașează într-o fertilă virtualitate. Postmodernul lasă să se întrezărească o asemenea virtualitate plină de promisiuni. În aceasta și constă, poate, capacitatea lui de a îngloba oricîte atitudini artistice: el rămîne mereu — totuși — în afara lor, ca un rest, ca o latență care se ascunde. De aceea, postmodernul nu se constituie, pur și simplu, ca sumă și simultaneitate a experiențelor moderniste. Mai este ceva, în afara acestora, care scapă unei analize grăbite; ceva mai problematic și mai imponderabil, ca o căutare de sine într-un abis. Modernul a săpat acest abis și tot el a «împins» postmodernul în adînc: postmodernul este ultima «creație» a modernului, consecința ultimă a strategiilor sale. Postmodernul poate totuși ieși de sub tutela aceasta. El stă față în față cu istoria artelor, încercînd să găsească o modalitate de citire a ei care să nu fie cea modernistă.

În istoria artelor te poți rătăci ca într-un labirint. Modernul avea un reper constant care îi lumina drumul, și reperul acesta era mișcarea — în sensul de perpetuă înnoire, înnoirea care i-a fost adevăratul fir călăuzitor de-a lungul peregrinărilor sale. La un moment, însă, firul acesta s-a «terminat»; este ca și cum modernul ar fi pășit în labirint cu un ghem prea mic, al cărui fir s-a isprăvit înainte de vreme. Postmodernul se găsește la acest capăt al ghemului desfășurat de către modern. El trebuie să constate că nu istoria este cea care s-a sfîrșit, ci numai parcurgerea ei în sens modernist. În cenușa istoriei, el trebuie să recunoască «arderea» numai a spiritului modern.

postmodernismul sau fascinația paradoxalului

monica spiridon

1. La aproximativ o jumătate de veac după ce britanicul Arnold Joseph Toynbee a propulsat vocabula în largul culturii — netulburat de nici o premoniție cu privire la destinul ei furtunos — *postmodernismul* rămîne o *ecuație intelectuală* cu necunoscute multiple. Asta în pofida (sau din cauza?) împrejurării că — cel puțin în ultimii zece-cincisprezece ani — referendumul pe marginea simptomatologiei, statutului și oportunității sale stăruie pe «agenda» critică a zilei. Una dintre cauze e de găsit în *geneza* conceptului; cea de-a doua se află, probabil, în *logica* și în *retorica* de dincolo de el. Pe traseul întortocheat al devenirii noțiunii, au survenit uitări și reveniri spectaculoase, ajustări și aclimatizări puțin previzibile. Ricoșeul de la un continent la altul (Europa-America-Europa) i-a deviat considerabil sensul originar (valabil exclusiv în sfera istoriei civilizațiilor și a mentalităților). Dinamica de ping-pong — între țărmurile opuse (nu doar geografic) ale Atlanticului; între un domeniu și altul, mergînd de la urbanistică și arhitectură la teoria literară, apoi la metadiscursurile plasticii, filmului sau coregrafiei; între o etnie și alta ș.a.m.d. — dinamica aceasta, deci, explică extensia semantică aiuritoare a conceptului: un veritabil leviathan de înțelesuri, adeseori contrare. Astăzi, *postmodernism* înseamnă aproape *totul* (o variantă antifrastică a lui *nimic*).

O secțiune transversală prin bibliografia — imensă — acumulată în ultimul timp pe marginea problemei în cauză demonstrează că există cam atîtea postmodernisme cîte zone geografice, culturi, domenii speculative și de creație putem să inventariem (eventual și cîteva în plus). Polisemia babilonică a termenului generează frecvent reacții umorale contradictorii: fie amețeli entuziaste naive (simptome tipice de euforie a noviciatului), fie, invers, iritări furibunde inexplicabile, ambele atribuind postmodernismului tendințe de-a dreptul incompatibile. Acesta s-ar face simultan vinovat de *istorism excesiv* și de *anacronism pernicios*; de *radicalism nihilist* și totodată de *conservatorism nostalgic*; de comercialism și «*culinarism*» care frizează *kitsch-ul* dar și de *aroganță aulică* etc. Din sfera fenomenologiei, valabilitatea noțiunii este adeseori extinsă în cea axiologică, unde devine instrument al judecății de valoare. Din unghiuri opuse, simptomele de «postmodernitate» funcționează drept criterii de encomiu sau de blam, de cele mai multe ori pentru motive identice. Acoperind o simptomatologie culturală imposibil de stăpînit într-un sistem unic de referință, *postmodernismul* este actualmente, în plan noțional, o *omonimie generică* derutantă, alimentînd o sumă de confuzii.

Așa stînd lucrurile, bibliografia critică a postmodernismului[1] e dominată, deocamdată, de incertitudini și de întrebări. Iată numai cîteva dintre ele:

— Cînd anume începe postmodernitatea — îndată după cel de-al doilea război/ sau după stingerea neomodernismului postbelic, viguros și cu certă vocație apocaliptică?

— Avem de-a face cu o «vîrstă» autonomă a culturii / sau cu un moment de tranziție — un «prag» de secol, ca și de mileniu?

— În raport cu modernitatea, este postmodernismul o mișcare exclusivă (o negare violentă a negației) — sau una inclusivă, cumulativă?

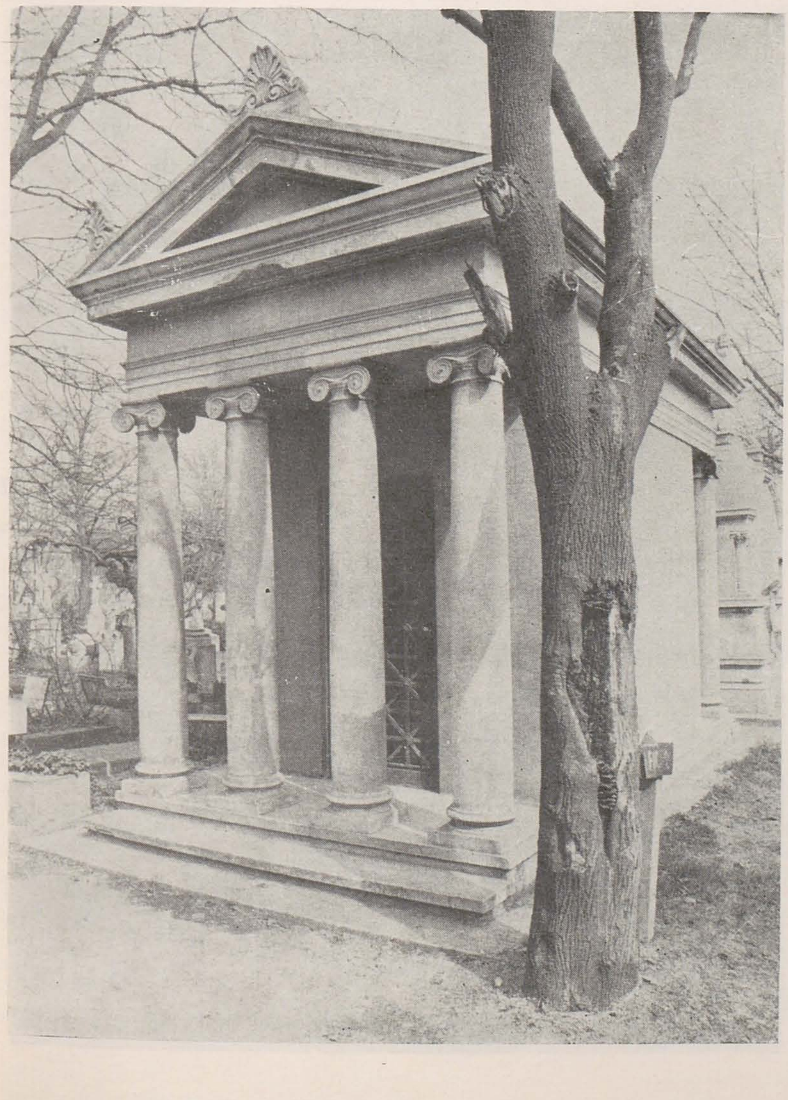
— Situația de *facto* validează ipoteza că există o «realitate» postmodernistă accesibilă direct percepției ingenue / sau este vorba mai mult de un ductus intelectual (o retorică cognitiv-expresivă) cu acoperire empirică discutabilă?

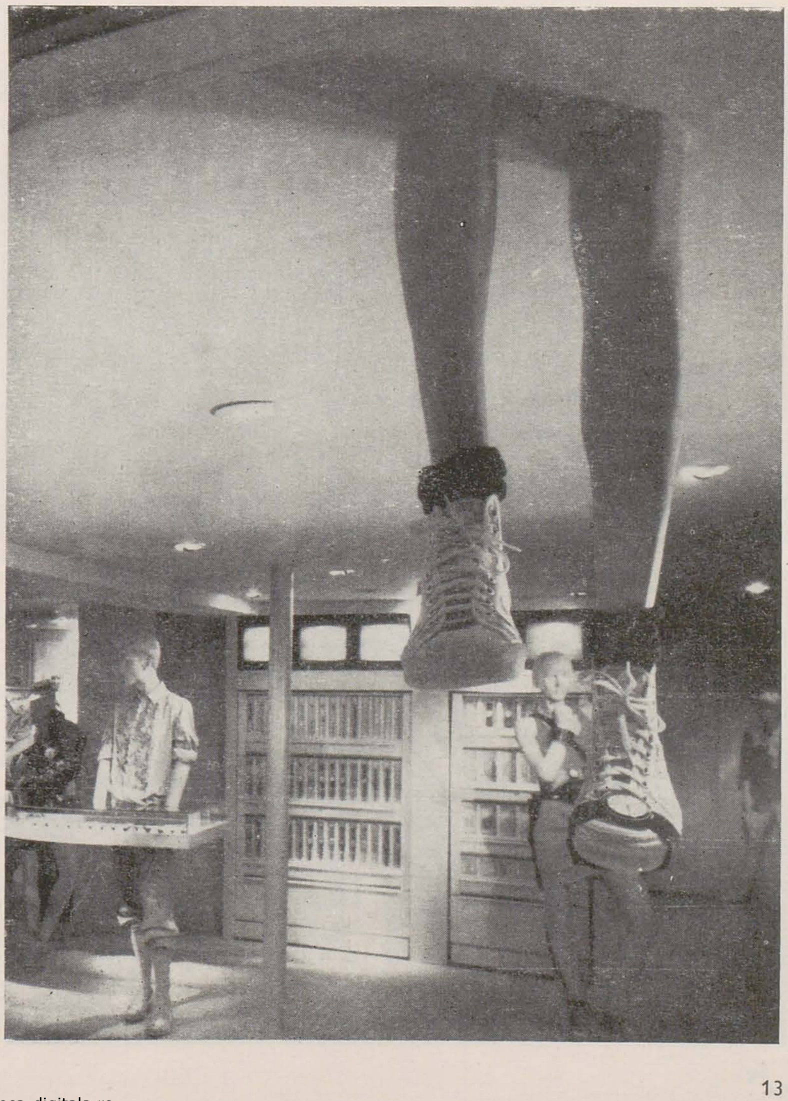
În ce mă privește, înclin către cea de-a doua alternativă, inclusă — strategic — în fiecare dintre întrebările enumerate mai sus. (De ce anume, am explicat pe larg în altă parte.[2]) Aici mi se pare mai util să subliniez că, în planul metodei, neliniștea exegeților se traduce într-o dilemă simptomatică: este preferabil să pornim, în studiul postmodernismului, de la modelele speculative spre fenomenalitatea creației, sau invers?

Tot expertiza bibliografică arată că la întrebarea: «de sus în jos, sau de jos în sus?» s-au dat răspunsuri opuse. Probabil că — în spirit tipic postmodern — soluția ideală ar fi o integrare a ambelor direcții, într-o *circularitate de factura hermeneutică*. În termenii unui teoretician român reputat, rezultatul ar fi o veritabilă «*hermeneutică a ideii de postmodernism*».

Avansînd, prudent, în spirală, de la speculativ la empirie și îndărăt, către sinteza conceptuală, vom înțelege poate mai limpede voga durabilă a postmodernismului — în pofida faptului că, de la un

[1] vezi reperele bibiografice selective de la sfîrșit.
[2] Vezi *Mitul ieșirii din criză*, în «Caietele critice», 1—2, 1986, *Post-modernismul*, pp. 78—93.



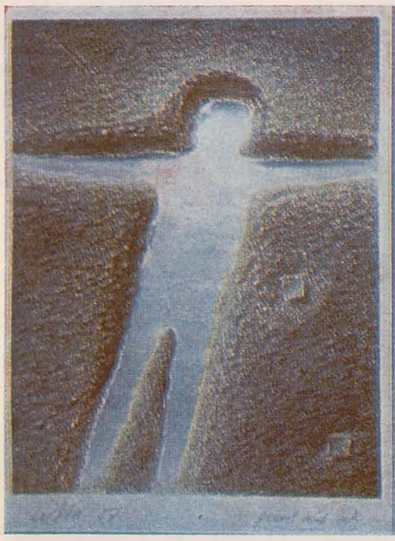


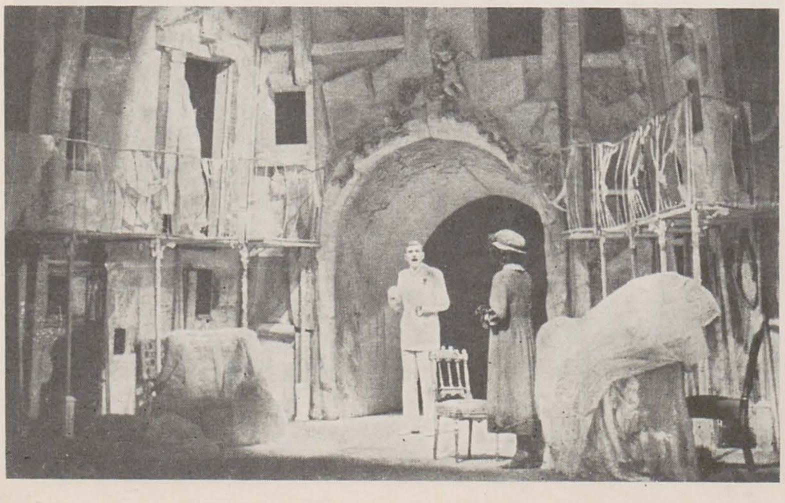
https://biblioteca-digitala.ro

anumit moment, cel puțin, termenul a pus în alertă mecanismul imuno-defensiv al culturii teoretice.
2. Pe primul palier de generalitate de care vorbeam, postmodernismul este mai ales o obsesie intelectuală, rod al unor chinuri speculative parturiente, paralele cu sleirea neomodernismelor din anii postbelici '50—'70. El este în momentul de față bine asimilat de vulgata teoretică și, în termenii cei mai conciși cu putință, denumește o conștiință acută a *vocației topologice* a culturalului. Ceea ce presupune obligatoriu o schimbare în sistemul de referință de care depinde percepția contemporană a valorilor: mai precis, o primenire de sensibilitate față de atracțiile pluralismului, după o dominație îndelungă a monismelor autoritare de diverse nuanțe; o paradigmă culturală substituind dichotomiei alternativa « non-alternanței », adică a acomodării contrariilor.
Sînt, în acest plan, de reținut cîteva lucruri. Mai întîi că postmodernismul face *joc dublu*, visînd concordia între incompatibilități beligerante (sau, cel puțin, avînd în mod tradițional atare reputație). Citînd aproape la întîmplare, el mizează pe dezamorsarea tensiunii dintre știință și creație; pozitivism și fantezia debordantă; spiritul neoavangardist și *kitsch;* elitism și cultura de masă; rațiune și irațional; speculație și empirie; suspiciune și încredere etc. etc. Ne aflăm (dacă mai este nevoie s-o spunem) într-un raid de altitudine mare, care ignoră, provizoriu, diferențele dintre artă și non-artă sau dintre diversele discursuri intelectuale și compartimente ale creației.
De la aceeași înălțime teoretică se vede bine și situarea echivocă a postmodernismului față de timp. Pe de o parte, el afișează un dezinteres principial față de categoria de « contemporaneitate » — fetișizată programatic de modernism și convertită în reper axiologic — deschizîndu-se spre o acronie tolerantă și fertilă. Pe de altă parte, ar fi regretabil să uităm că operăm cu un termen *de relație* (*post*-modernism), lipsit de libertatea de circulație tipologică a altor vocabule precum *baroc*, *romantism* ș.c.l. Cînd Eco vede în postmodernism o « categorie spirituală », el vrea să spună cu asta pur și simplu că postmodernismul nu se rezumă la un stil de creație și nu se identifică cu nici un program poietic anume, păstrîndu-și elevația speculativă. Nu trebuie să deducem de aici, în mod eronat — cum fac unii — că noțiunea ar suporta proiecții tipologizante în timp, prin asimilarea dintre *post-* și, respectiv, *neo-* și stabilirea unor false sinonimii, printre care *post-modernism = neo-baroc; neo-romantism; neo- ș.a.m.d.*
Precum se vede, la etajul său superior de generalitate, edificiul spectaculos al postmodernismului adăpostește o serie de *iluzii proiective ca și retrospective*. Cultivă încrederea, utopică, într-un eden cultural — oarecum butaforic — în care ar fi posibilă mutația fără negație și unde « viitorul și trecutul sînt a filei două fețe ». Și alimentează tentația proiecției retroactive (care, în forma sa degradată, capătă înfățișarea unui « protocronism postmodernist » *sui generis* . . .)

3. Coborînd cu un nivel mai jos, în sfera *poieticilor* artei, iluziile (și, într-o oarecare măsură, confuziile paradoxale) postmoderniste se concretizează într-o lege a lui *Totul e permis!* în materie de teme sau de tehnici. Și de aici decurg o serie de consecințe concrete.
Una dintre ele este « pierderea inocenței ». Postmodernismul legiferează putința reîntoarcerii la orice procedeu, ținută, tehnică sau manieră. Cu condiția ca ea să fie declarată ca atare — adică drept o simplă recuzită — să nu i se permită să devină ecumenică și exclusivistă, să i se sublinieze subordonarea față de « regula jocului ». O exigență bazată, cum bine se vede, pe sinonimia dintre luciditate și ludicitate, căci orice ipostază sau formulă a culturii poate fi convertită în rol și readusă în scena postmodernismului.
Dacă își pierde ingenuitatea (de fapt, nu mai găsește necesar s-o simuleze), creația postmodernistă mizează mult pe cartea memoriei. (Lyotard zicea a « anamnezei », dînd vocabulei un sens tehnic, psihanalitic.) Succesoratul cultural — condiția creatorului de urmaș al deja-creatului ca și de profitor al lui — devine o lege și o valoare a artei. Dincolo de supratemele ordonatoare comune, în fiecare sector autonom al creației, postmodernismul are chipuri diferite. Dacă, de pildă, în arhitectură s-a ajuns rapid la o anume stabilitate și despărțire a apelor — după cum ne încredințează Jencks și Portoghesi, printre alții — nu la fel stau lucrurile în literatură. Sînt pretutindeni semne, în literatura ultimei decade, că modernitatea aulică și intransigentă și-a sleit atracțiile — deși, pe alocuri, ea mai are resurse să genereze inerții persistente. (Cum se întîmplă tocmai în literatura română, datorită unor rațiuni conjuncturale — diverse întreruperi și reluări — ca și raporturilor speciale cu tradiția și cu « tradiționalismul » — ceea ce nu înseamnă același lucru. În ciuda revendicărilor sale programatice de « postmodernism », chiar cea mai proaspătă promoție de autori de la noi acuză încă sechele moderniste, direct detectabile, fără instrumentar complicat.)
Printre semnalmentele convergente ale literaturilor în zodia postmodernistă, ar fi de înregistrat, în primul rînd, *toleranța și înclinarea către compromis în sfera estetică*. Tind să se acomodeze — teoretic și practic — cele așa-zise două « mari tradiții » care, de la Cervantes încoace, își dispută ficțiunea în arenă deschisă: una este autoreflexivitatea, cealaltă referirea la lume. Ca un rezultat palpabil al concordiei pe cale să se încheie, *mimesisul* — în aparență compromis ireparabil de modernitate — face în prezent obiectul unei campanii sistematice de *reinterpretare* (primul pas concret pe calea *reabilitării* sale publice).
Să notăm și *eclectismul* — uneori haotic — al *rețetelor*, silind la colaborare enigma polițistă cu eseismul speculativ, autobiografismul cu documentul istoric și fantezia livrescă, neosentimentalismul *kitsch* cu metafictivul ș.c.l.
Sub același semn postmodernist se pare că stă *reabilitarea fabulației și a imaginativului*. De unde priza, nu la public (căci aceasta nu le-a lipsit niciodată) ci la pontifii teoriei, a fantasticului și a literaturii S.F. În raporturile sale cu publicul, literatura postmodernității recurge adeseori la *contractul parodic* (dacă putem să-i spunem așa, înfruntînd ortodoxia poetică îngustă, înclinată să vadă în parodie un simplu gen literar).
Urmînd traseul spiralat al hermeneuticii noastre conceptuale, observăm că, la acest nivel de generalitate, experiența postmodernistă de creație ar fi trebuit să producă o serie de instrumente noționale diferite, după specificul fiecărei arte în parte. În ce le privește, după știința mea, teoriile literaturii n-au oferit, pînă acum, decît două astfel de concepte. Unul se numește « ficțiunea căii de mijloc » *(midfiction)*, e îndeobște cunoscut — de aceea nu insist asupra lui — avînd și o acuratețe teoretică minimă.
Mult mai articulată teoretic îmi pare ipoteza Lindei Hutcheon — acreditată în ultima sa carte: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). Poeticiana canadiană vede literatura postmodernismului dominată de modelul sui generis al *metaficțiunii istoriografice* (*Historiographic Metafiction*). Nu intenționez să recenzez aici lucrarea, mărginindu-mă să insist asupra logicii și retoricii ei.
Deși cartea își revendică, prin titlu, statutul de sinteză poetică, autoarea adoptă de la bun început ținuta avocatului la bară. (De fapt, sintezele poetice postmoderniste, atîtea cîte există, au frecvent un

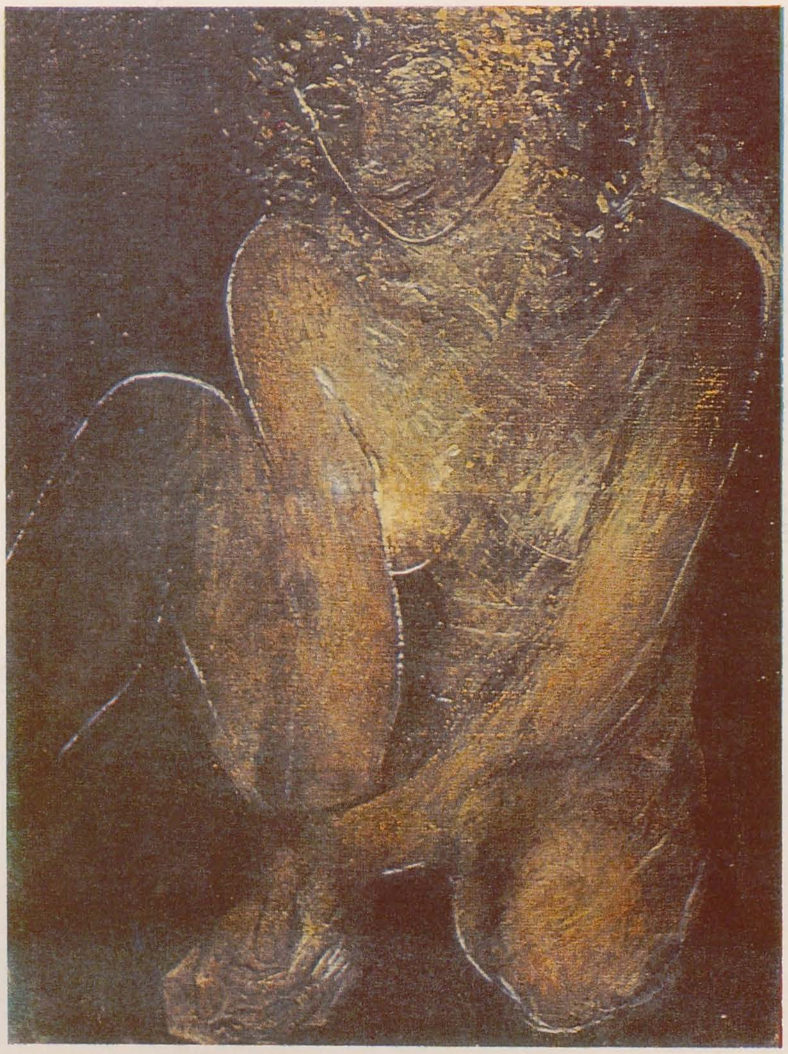
ONISIM COLTA





Să îmbrăcăm pe cei goi (Luigi Pirandello, Teatrul Mic, 1979)

PETRU LUCACI



https://biblioteca-digitala.ro

caracter pledant și mînuiesc un arsenal persuasiv.) « Poetica programatică » a Lindei Hutcheon (în postmodernitate, sintagma nu mai pare nimănui o contradicție în termeni) încearcă să atribuie statut ecumenic (în domeniul literaturii și nu numai) unei *paradigme* aparte de creație. La temelia ei se află o « nouă alianță », sau antantă tripartită, între *documentul istoric — imaginația nestrunită — metadiscurs*. Izbutind să fie în același timp *închipuire*, *autocomentariu* și *istorie*, producțiile literare ale lui Gabriel Garcia Márquez (*Cronica unei morți anunțate*), E.L. Doctorow (*Cartea lui Daniel*), John Berger (*G.*) și ale altora asemenea lor ar propune celorlalte arte o formulă de creație în care — nu e greu de văzut — *logica oximoronului* se dovedește suverană.

4. Așadar, mișcarea hermeneutică în trei timpi — speculație/empirie/sinteză — ne dovedește că *ideea de postmodernism* e dominată de vocația *jocului dublu* și a *tensiunilor paradoxale*. Putem, eventual, adăuga că mecanismul paradoxului postmodernist seamănă mai degrabă cu o mașină infernală al cărei detonator a fost dezamorsat.

Așa cum s-a întîmplat dintotdeauna, paradoxalul exercită asupra spiritelor *o fascinație* durabilă. În cazul particular al postmodernismului, ea capătă înfățișarea unor proiecții (auto)iluzioniste de tentă bovarică, extrem de interesante pentru teoreticienii mentalităților. De ce? Fiindcă obnubilează deopotrivă *simțul critic* și *simțul comun*. Voi da numai un *eșantion* ilustrativ. De curînd, s-a afirmat, cu toată seriozitatea, în presa literară, că brevetarea postmodernismului în arsenalul nostru teoretic (acțiune altminteri benefică, la care subscriu întrutotul) ar putea *iradia retroactiv* la scară *amplă*, înrîurind « restructurarea întregii imagini a culturii autohtone din ultimele două secole ». Așadar, de pe la o mie șapte sute optzeci și ceva: mai concret, din vremea lui Ienăchiță Văcărescu și a pitarului Hristache, a lui Ioan Piuariu Molnar și a lui Naum Râmniceanu, sau a tălmăcirii romanțului despre « Imberie și Margarona » . . . ? !

În planul mentalității comune, echivalentul funcțional al aceluiași bizar sindrom perceptiv sună așa: « Locuință post modernistă, central, liwing (sic !) 80 m, 3 camere, dependințe, garaje, calorifer automat. Căsuța agenției 1554. »[3]

REPERE BIBLIOGRAFICE SELECTIVE

Jean-Paul Aron, *Les Modernes*, Paris, Gallimard, 1985.

Jacques Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

Victor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1986.

Douwe Fokkema, Hans Bertens (eds), *Approaching Postmodernism, Amsterdam*, Philadelphia, John Benjamins, 1986.

Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*, New York and London, Methuen, Inc., 1988.

Charles Jencks, *Post-Modern Classicism. The New Synthesis*, London, Academy, 1980.

Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. (Correspondance 1982–1985)*, Paris, Galilée, 1986.

Larry Mc Caffery, *The Metafictional Muse*, University of Pittsburg Press, 1982.

Paolo Portoghesi, *Postmodern. The Architecture of the Postindustrial Society*, New York, Rizzoli ,1983.

Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, în vol. César Fernandez Moreno (ed.), *America Latina en su literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, 167–184.

Hayden White, *Trobics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, Johns Hopkins Univ. Press, 1978.

---

[3] *România liberă*, luni, 30 mai, 1988, IXLXVI, nr. 13549, rubrica *Vinzări*.

opțiuni alternative

mihai ispir

Despre generația '80 în plastică s-a scris nu o dată, totuși poate nu cu aceeași perseverență ca, de pildă, despre corespondenta ei literară. Nu sînt un specialist al ultimului domeniu, însă îmi închipui că explicația ar putea consta și în faptul că cea dintîi e mai diversă decît cea de-a doua. O expoziție, la galeria « Orizont » — admirabilă atît ca mod de gîndire a spațiului cît și prin densitatea valorilor conținute — a părut să argumenteze opinia de mai sus. Era, firește, tentant, atunci, după cum mi se pare a fi și acum, a o discuta din unghiul atît de mult dezbătutului postmodernism. Acest tip de abordare era sugerat de însăși diversitatea opțiunilor « alternative » formulate, dar nu numai de ea. Căci era vădită, în mai toate demersurile artistice înfățișate acolo, aducerea în atenție a cîtorva modele culturale, dimpreună cu atitudinea, polemică sau nu, față de ele. Să notăm în treacăt că o asemenea conștientizare, posibilă în anii '80, fusese mai puțin sau deloc posibilă în, să spunem, perioada interbelică, adică atunci cînd școala franceză, îndeosebi postimpresionistă, era privită în multe țări central și est-europene cu o cvasiunanimă admirație (nu este vorba, desigur, de a cîntări niște valori, ci doar de fenomenul în sine al situării față de un posibil model stilistic).

Pentru tînărul artist al anilor '80, istoria artei din secolul de față (și nu numai) pare a fi dobîndit însă de pe acum aparența unui corpus oarecum catalogat, în care nu mai poți să te implici fără o minimă distanță critică, presupusă deopotrivă a funcționa și la nivelul privitorului. Cu alte cuvinte, nu mai poți fi astăzi un, să zicem, expresionist genuin ci, practicînd ca artist « neo-expresionismul », participi la un fel de joc de societate cu privitorul, care știe la fel de bine ca și tine « totul » despre expresionismul istoric și deci e în măsură să perceapă exact noua dimensiune ce dorești să o adaugi viziunii expresioniste. Nu am ales întîmplător exemplul — legat nemijlocit de iarăși mult discutata lume de valori a Europei centrale, văzută ca « alternativă » de model cultural istoricește (și retroactiv) legitimat — și trebuie să precizez îndată că termenul de « neo-expresionism » e cumva impropriu, de unde și prezența ghilimelelor.

Căci atitudinea expresionistă nu e, în noul context, reconstituită în spirit istoricist, ci reformulată și, în ultimă analiză, « manipulată » în sensul noilor finalități atribuite comunicării artistice. E un expresionism conceptualizat, (oricît ar părea de straniu), dar această re-problematizare se dorește nu declarativă, ci subtilă, realizată adică prin modificări simple dar semnificative, de pildă prin jocul dimensiunilor. Revenind la expoziția de la « Orizont », ar fi poate locul să menționez că re-problematizarea gestului plastic, de care vorbeam, s-a impus ca o constantă de substrat, dincolo de benefica varietate a modurilor de exprimare. Și aceasta, evident, fără nici o relație (directă) cu mișcarea conceptualistă propriu-zisă. Dimpotrivă, ca o reacție la ea. Tinerii artiști au părut laolaltă convinși să recucerească vitalitatea esențială a faptului de artă, sau în orice caz să reducă pe cît posibil falia dintre existența trăită și experiența actului artistic. O a doua țintă comună a polemicilor subiacent angajate acolo mi s-a părut a fi opera de artă « frumoasă », esteticește confortabilă. Generația '80 a plasticienilor nu se arată, practic (desigur cu excepțiile de rigoare), interesată de culoarea plăcută, ori de volumul ce flatează numai tactilitatea. În fine, aș mai nota revenirea, pe alocuri foarte hotărîtă, la tema figurii umane și, în general vorbind, « psihologizarea » limbajului vizual, încercarea de reîntoarcere la particular, la individual, la realul trăit, ca punct de pornire al unei transfigurări operate sub presiunea viziunii artistice.

O analogie cu ceea ce se întîmplă în literatură ar fi aici îngăduită, ținînd seama îndeosebi de referirile — foarte nuanțate — la un fel de realism fotografic, și acesta însă « psihologizat » și pus cîteodată sub pecetea ironiei critice. A fost, desigur, numai una din direcțiile de preocupări formulate la « Orizont ». I s-ar putea alătura tendința de recuperare, într-o cheie postsimbolistă, a unei iconografii de rezonanță tradițională, ori diverse variante postexpresioniste, mai mult ori mai puțin abstracte, zona instalațiilor și acțiunilor, unele transpuse (foto)grafic ș.a.

Astfel de tendințe sînt, în fond, în curs de a se defini, unele urmînd probabil să rămînă mai curînd marginale (nu în sens valoric), altele promițînd a-și lărgi cuprinderea. Nu este deocamdată clar nici în ce măsură artiștii înșiși vor fi consecvenți cu direcțiile de căutări revelate, unele din ele purtînd clar pecetea juvenilității, a unei juvenilități de altfel autentice și ca atare de excelent augur. Două tipuri de înțelegere și abordare a fenomenului plastic s-au desprins oricum, cu totul, cu limpezime: una mizînd pe șocul vizual, pe comunicarea degajată și dezinhibată, neținînd seama de feluritele tabu-uri formale în uz, cealaltă cultivînd nuanța, demitonul, demitenta, simplitatea « naivă » a discursului plastic, în absența programatică a oricărei sofisticări. Ce șanse vor avea în viitor aceste tipuri de atitudine, ar rămîne de văzut. O nevoie de noutate, de « altceva » se afirmă în orice caz fără echivoc. Este însă interesant și că acest « altceva » — absolut simptomatic pentru actuala mișcare de idei din arta tinerilor — nu exclude, ci stimulează totuși — rememorarea unor celebre adagii rămase de la două « faruri » ale realismului din toate timpurile: « a face artă vie » (Courbet) și « trebuie să fii al timpului tău » (Daumier).

Ilustrația pe coperta IV.

Figurație / Expresie / Abstracție / Concepție pot constitui, în linii mari, principalele direcții ale artei secolului XX. Mecanisme de ordin economic și socio-politic în special, dar și de altă natură, mai subtilă (culturale, filosofice, de modă) împing rînd pe rînd în prima linie cîte una dintre direcții. Spirala stilistică generată de evoluția modernă a artelor, introducînd succesiunea valențelor figurativ / non-figurativ — expresie / constructivism, se transformă în contextul postmodernist al culturii, într-un simultaneism și un relativism al opțiunilor, care face posibile orice alăturări stilistice, orice mixaje formale, într-o democrație « absolută » a soluțiilor. Invenția stilistică, dobîndind un inevitabil scepticism în fața propriei creativități se desfășoară profitînd de cadrele deja constituite ale istoriei indepărtate sau foarte recente a artei, într-un « revival » al formelor ce face să prolifereze tendințele neo, retro, trans, etc.; iar succesiunea iconoclastă a primei modernități e înlocuită de o coexistență stilistică neagresivă. În postmodernism, avangardele (actuale) se contopesc și coexistă dincolo de Avangardă (istorică), totul emană din pacificarea tendințelor.

În această situație, cîmpul creației artistice oferă în linii mari trei tipuri de comportament:

a) sincronismul permanent = preocuparea pentru situarea în zona « avangardei continue », bazată fie pe capacitatea de a intui, anticipa și impune noi fenomene, fie pe un mimetism « up to date » și pe o ușurință de a se mula pe noile direcții.

b) anacronismul relativ = situarea într-o anumită zonă a artei, presupunînd fie o aprofundare și o cercetare a acesteia pînă la « limită », fie o incapacitate de a depăși anumite scheme formale comode și de a înțelege esența dinamică și contradictorie a artei actuale; fenomenul nu exclude posibilitatea intrării la un moment dat în conul de lumină al artei « la modă ».

c) eclectismul personal = un demers de tip individualist, întemeiat pe dialogul deschis (polemic?) cu moștenirea artistică (a secolului XX și nu numai), folosind energia eliberată de fluxurile si refluxurile artei actuale.

Această expoziție s-a născut din necesitatea unui răspuns critic activ, referitor la fenomene artistice diverse, a căror viteză de succedare/transformare riscă să scape din raza unei receptări obișnuite cu timpi mai lenți de mutație în cadrul culturii.

Selecția propusă trebuie înțeleasă și acceptată cu o marjă de relativism, la nivel statistic. Ea operează cu un eșantion limitat la generația de tineri artiști care au debutat în ultimul deceniu, și la cadrul oferit de Cenaclul « Atelier 35 » bucureștean. Lărgirea ariei de investigație ar fi dus poate la facilitarea demonstrației. Rotația celor patru posibilități figurație/abstracție/expresie/concepție ar fi găsit, desigur, în alte generații și alte centre artistice din țară exemple mai numeroase și poate mai convingătoare prin « puritate ».

Titlul expoziției dorește să ilustreze posibilitatea pe care o au deopotrivă artiștii, criticii și publicul — de a opta, în cadrul situației postmoderniste a culturii, pentru un mod de exprimare/receptare sau pentru un altul Că această demonstrație estetică funcționează efectiv, o dovedește prezența în expoziție a unor artiști care, într-o scurtă (deocamdată) evoluție profesională, au parcurs stiluri contradictorii, modificîndu-și radical (și uneori radicalizîndu-și, de fapt) demersul stilistic.

« Puritatea opțională » rămîne de altfel punctul cel mai atacabil al unei atari demonstrații, care se obligă să coboare din zona rarefiată a teoriei în labirintul praxei. În expoziție, clasificarea unor pictori într-o tendință sau alta trebuie pusă sub semrul unei duble rezerve:

a) relativismul clasificării formale — generat de o ambiguitate stilistică, în fond tipic « postmodernistă », făcînd ca aceeași lucrare să tranziteze dinspre constructivism către expresionism, dinspre figurație către abstracție, sau/și invers.

b) relativismul opțiunii ideatice — datorat clivajului dintre încărcătura simbolică și procedeele de concretizare (același mesaj putînd îmbrăca aproximări formale opuse).

Barierele tehnice își spun și ele cuvîntul. Sculptura, de pildă, prezintă un coeficient mai ridicat de rezistență în fața inovațiilor, o mai mare apetență pentru limbajele solid constituite, pentru formele arhetipale: tendința de a echivala în tridimensional acea mutație numită « pictura urîtă », apare doar sporadic. Simetric, pictorii sînt foarte puțin încrezători în purismul geometric și abstracția pe care unii dintre ei o practică virează cel mai adeseori spre gestualism, ori spre evanescență. Cîștigul de teren, cantitativ vorbind, îl înregistrează, deocamdată, cu mult aplomb, tendința neo-expresionistă, mai adaptată la condițiile de tot felul și mai fidelă noului spirit al tinerei generații.

O zonă aparent izolată « în subsol » este cea a instalațiilor și fotografiei — de fapt aici participă la o alchimie problematică mulți dintre cei ce lucrează și în tehnici « tradiționale ». În demersul lor, alternativele, care în pictură și sculptură erau evidente, devin sintetice, subiacente chiar. Preocuparea de bază rămîne tocmai transgresarea impasului stilistic, a blazării clasificărilor tehnice, pentru o promovare liberă a mesajului.

Expoziția demonstrează totodată existența unei tinere generații critice, nu doar sincrone cu cea artistică, în relație cu care își exersează preponderent funcțiile, dar și căutînd, printr-o colaborare mai subtilă, modificarea în sens dinamic a vechii noțiuni de « critică de direcție ». În acest sens, expoziția se vrea nu doar o « secțiune transversală », « oglindă » a producției artistice tinere, ci și « vector » orientator, construcție teoretică sintetică, ce țintește limpezirea și ordonarea forțelor și tendințelor animînd subteran creativitatea difuză a tinerilor artiști — dar și eventuala lor impulsionare într-o direcție deschisă și fertilă.

Și dacă ideea de « Alternative » cu șanse egale în același cîmp cultural implică, pe lîngă generozitate, și un eventual scepticism, faptul pozitiv al întîlnirii într-o expoziție — oricînd ameliorabilă prin amplificare — rămîne o realitate stenică.

(din textul-program al expoziției « Alternative », Orizont, 1987)

antologie

cultura fragmentelor

Textul de mai jos reprezintă un colaj de fragmente — *pentru a ne păstra în sfera limbajului teoretic postmodern — din editorialul revistei « Precis », a Universitătii Columbia, al cărei al 6-lea număr a fost dedicat postmodernismului, cuprinzînd o culegere de studii și interviuri reunite sub numele de « Cultura fragmentelor ».*

Optînd pentru traducerea acestui text, am considerat necesară și benefică privirea de ansamblu, încercarea de analiză obiectivă (chiar dacă nu totdeauna) pe care acesta le operează, aducînd laolaltă multiple teorli pro și contra fenomenului postmodernist, într-o prospectare istorică a manifestărilor sale.

De la sfîrșitul anilor '50, cultura societăților puternic industrializate a suferit o profundă mutație în

«structura receptării». În arte, științe, filosofie, morală, curentul cultural care devenise dominant după al II-lea război mondial — modernismul universal și-a pierdut aura legitimității, suferind un acut atac critic.

În general înțeles ca pozitivist, tehnocentric și raționalist, modernismul universal a fost identificat cu credința în progresul liniar, adevăruri absolute, planificarea rațională a unei ordini sociale ideale și standardizarea cunoștințelor și a producției.

După 1960, schimbări radicale încep să submineze miturile legitimatoare ale modernismului universal, determinînd căutarea unor alte criterii, metolodologii și valori în aproape toate domeniile culturale. Termenul *postmodern*, cu diferitele sale sufixe și cu controversele și confuzia sa semantică, ajunge să ilustreze starea curentă a culturii.

x x x

Postmodernismul nu este, în nici un caz, un concept definitiv /.../. Natura sa interdisciplinară, precum și întinderea sferei sale de influență, îl plasează printre evenimentele istorice cu spectru larg și de durată lungă, ceea ce necesită o analiză critică extensivă. În ciuda cristalizării recente a unor studii asupra postmodernului — ca fenomen complex și credibil, nu a fost încă elaborată o teorie *epistemică* a sa.

Acceptînd definirea postmodernismului drept o cultură a fragmentelor, apare firească și coexistența benefică a unor tentative multiple de teoretizare a acestuia.

Pornind tocmai de aici, ni se pare simptomatică dorința acută de a defini epistemologic fenomenul postmodernist: 1. fiind lipsită de particularitățile unui manifest, cu impostare revoluționar-anarhică, nevoia de teoretizare poate fi înțeleasă ca o detașare față de obiectul său, ca «privire de la distanță», și de aici concluzionarea unei posibile crize a postmodernismului; 2. dată fiind abundența verbalizărilor și teoretizărilor în zonă, dimpotrivă, aceasta poate fi considerată o caracteristică, apropiind într-un fel postmodernismul de manierism (pe un fond de background, și nu în sensul unei dialectici mecaniciste; altfel spus, dintr-o perspectivă motivațională); personal, credem în această afirmație, în detrimentul celei anterioare; 3. de fapt, o continuare a propoziției 2 — «natura schizoidă» a fenomenului — capacitatea de a te situa simultan înăuntru și în afară, ceea ce implică (și explică) detașarea.

x x x

Opunîndu-se modernismului, cu a sa ideologie a standardizării, postmodernismul a privilegiat *eterogenitatea* și *diferența* ca forțe liberatoare în redefinirea discursului cultural. /.../ Respingerea structurii — ca set de principii regulatoare ale coeziunii (zusammenhangen) unor elemente într-un domeniu definit — a fost legată de aspectul de necontestat al gîndirii postmoderne, cel al «fragmentării» /.../ În conexiune cu direcția analitică/deconstructivă a postmodernismului, metafora de *fragment* intră în operanță ca un esențial instrument retoric. Pe un prim nivel, mai imediat, *fragmentul* operează ca metaforă a coruperii unui epistem, a pierderii credibilității și distrugerii postulatelor sale. /.../ *Fragmentul* este aici înțeles ca frîntură epistemică [1] și în acest sens imediat este posibil să descrii postmodernismul ca un agent de fragmentare.

Pe un al doilea nivel, mai profund, *fragmentul* ca «fragment metafizic» ilustrează o condiție în care ideea de *structură* este imposibilă. O astfel de înțelegere proteică a fragmentării — care implică, pe de o parte, absoluta respingere a tuturor *structurilor, centrismelor, ideologiilor* și pe de altă parte, afirmarea *eterogenității* și *polivalenței* — devine o caracteristică majoră și un *modus operandi* pentru postmodernism.

«Postmodernismul debranșează numai; fragmentele sînt tot ceea ce pretinde că aprobă. Oprobriul său maxim este «totalizarea» — orice fel de sinteză (...). De aici preferința sa pentru montaj, colaj, obiectul literar găsit sau tăiat, pentru formele paratactice în defavoarea celor hipotactice, pentru metonimie în loc de metaforă, pentru schizofrenie în loc de paranoia.» (Ihab Hassan, «Pluralism in Postmodern Perspective»)

Aceste două interpretări ale *fragmentului* au dat naștere la două configurări ale discursului. Prima favorizează descoperirea a noi pătrunderi în «scizura» construcțiilor tradiționale, ca *proces liberativ*. Ultima este responsabilă pentru apariția metaforelor culturale, cum ar fi cea a «dedublării», ceea ce conduce la diagnosticarea postmodernismului ca stare *patologică*. /.../

x x x

/ Prin prisma fragmentării ca proces liberativ / cultura în general își reevaluează bogăția diversității sale. Aceasta era direcționarea evoluției postmoderniste în anii '60, efectele sale determinînd profunde schimbări în societate. Din perspectiva mai avantajoasă a mijlocului deceniului 9, totuși, un nou concept de *structură* nu a fost încă pe deplin articulat. Această situație se datorează, pe de o parte, fragmentării în sine și imposibilității de «coeziune» a noilor forme, pe de altă parte — ca o reacție împotriva acestei imposibilități — apariției «unei mari varietăți de simptome morbide» așezate de obicei sub denominativul de *neoconservatorism* [2]. /.../

/ Prin prisma fragmentării ca stare patologică /, teoriile care susțin acest punct de vedere uzitează conceptul de «dedublare» și critică un anume aspect al *pluralismului* — altfel un ideal inatacabil — ca fiind autorul așa-numitului sindrom «orice e valabil», în care nu e prea clar ce merge și ce nu, însăși noțiunea de «valoare» fiind nedeterminată. Între fragmentul înțeles ca eliberator și fragmentul privit ca patologic, se așează o arie strîmtă de circumscriere a definirii *epistemului postmodernist*. Printre cei care văd în fragmentare o condiție indezirabilă, teoria lui Frederic Jameson despre *dedublare* — ea însăși contaminată de scrierile poststructuraliste ale lui Déleuze și Guattari — și atacul lui Hal Foster asupra *pluralismului* afirmă, ambele, necesitatea ideologiei ca instrument critic în construirea discursului: «orice» nu merge și nu trebuie să meargă. Pe de altă parte, conceptul larg de *alegorie* al lui Craig Owens este din plin atras de fragmentarism. Jacques Derrida neagă posibilitatea unei hermeneutici universale, favorizează multiplicitatea ireductibilă și eterogenitatea înțelegerii atacînd deconstructiv gîndirea monistică prin desfășurarea *diferenței*. Și Michel Foucault /.../ acordă credit disjuncției, divergenței și discontinuității. /.../

Nevoia de ideologie e, într-un fel, o falsă problemă ... Pe de o parte din cauza obstinației cu care această definire a ideologiei e căutată; pe de altă parte, pentru că orizontul atît de divers și de mozaicat pe care ea îl generează spontan (și atunci de unde această nevoie frenetică de consemnare și circumscriere?) nu permite o aspectație monistă, el putînd fi înțeles din perspectiva pluralismului, a convergenței (și chiar divergenței) multiplelor teorii. Probabil că această nevoie se ridică din abundenta verbalizare, ca simptom (patologic sau nu) al fenomenului, în care — cel mai adesea — nu mișcarea artistică dă naștere, a posteriori, la teorii, ci teoretizarea trage după sine direcționarea acestor mișcări.

x x x / Scurtă istorie a termenilor./

/ Termenul *postmodern* / Termenul de *postmodernism* are o istorie scurtă și complexă, începînd cu anii '50 în critica literară, în arhitectură — în ciuda popularității tardive din '70 — fiind folosit prima oară în 1945 în eseul lui Joseph Hudnut intitulat «Casa postmodernă».

https://biblioteca-digitala.ro

« În critica literară / termenul « postmodern »/ vine de la finele deceniului 6, cînd a fost folosit de Irving Howe și Harry Levin pentru a se plînge de decăderea mișcării moderniste. Howe și Levin priveau cu nostalgie înapoi, către ceea ce deja părea un trecut mai bogat. Într-o manieră insistentă, termenul « postmodernist » a fost folosit în anii '60 de criticii literari Leslie Fiedler și Ihab Hassan (...). De abia la începutul și mijlocul deceniului 8, termenul a cîștigat o uzitare mai largă, întîi în arhitectură, apoi în dans, teatru, pictură, film și muzică. În aceeași perioadă, finele anilor '70, « postmodernismul » — nu fără stimulul Americii — migrează în Europa, via Paris, și Frankfurt, Kristeva și Lyotard îl adoptă în Franța, Habermas în Germania. » (Andreas Huyssen)

/.../ Din considerente pur gramaticale, prefixul « post », după cum punctează Huyssen, califică *relaționarea* conceptului cu un referent extern care îl precede — modernismul.
Operanța prefixului este maximă, conceptul definindu-se preponderent — în opinia noastră — în conformitate cu această particulă care acționează, aparent, doar printr-o situare temporală. Însă configurarea semiotică a prefixului « post » în relaționare cu « modernismul » determină o reîntoarcere către experiențele trecutului, prin asumarea conștientă, în primul rînd, a aceleia mai proaspete (și mai acute) a modernismului: o limită care, o dată atinsă, nu mai permite (și nu mai justifică) evoluția utopică a unui pozitivism mecanicist, ci te situează pe o poziție detașată de unde poți îmbrățișa (într-o manieră ușor narcisiacă) totul.
/ Termenul « modern » / Dacă se acceptă postmodernismul ca *relaționat*, atunci înțelegerea termenului « modern » devine esențială. /.../

„Cuvîntul « modern », în forma sa latină « modernus », a fost folosit pentru prima oară la finele secolului 5, cu scopul de a distinge prezentul, devenit oficial creștin, de trecutul roman și păgîn. Cu un conținut variat, termenul « modern » va exprima, de acum înainte, conștiința unei epoci în relaționarea ei cu trecutul, ca rezultat al tranziției de la vechi la nou (...) Vraja pe care clasicii lumii antice o exercitau asupra urmașilor, s-a rupt pentru prima oară o dată cu ideile iluminismului francez. În special ideea de a fi « modern » raportîndu-te la trecut, s-a schimbat cu credința, imprimată de știința modernă, într-un progres infinit al cunoștințelor și într-o dezvoltare către o îmbunătățire socială și morală, într-o permanentă ascensiune. (...)" (Jurgen Habermas — « Modernity: an Incomplete Project », The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture: 3)

Probabil că una din concluziile ce pot fi trase din analiza termenilor de modern și postmodern se referă la ideea de *referință istorică*. În momentul în care postmodernismul se definește ca *altfel* decît modernismul universal, el sancționează traiectoria antiistorică a modernismului. În pandant cu tăierea fără discriminări a tuturor legăturilor cu trecutul, pe care o operează modernismul, postmodernismul apare ca restabilind, fără nici o discriminare, conexiuni cu *toate* tradițiile, inclusiv cu modernismul universal, el însuși devenit istorie. /.../
× × × *Antologie de teorii critice*

● *Hal Foster și critica pluralismului* — Hal Foster — a cărui schematizare generală a postmodernismului apare, pentru moment, ca o dichotomie reductivă între postmodernismul *neoconservator* și cel *post-structuralist* — prezintă o convingătoare analiză a *pluralismului* și a implicațiilor sale în artă. /.../ Foster descrie *pluralismul* ca pe o condiție în care critica, bazată pe noțiuni de normativitate, este *abandonată* / s.n., C.P./ /.../ Foster sugerează că *pluralismul* a creat în artă o omogenitate a înțelesului, în ciuda multiplicității de « efecte », « instrumente » și « stiluri ». El denumește această situație convenționalism ... pictura ca *semn* al picturii / s.n. C.P./

● *Frederic Jameson și postmodernismul ca dedublare*

«... **presupunînd că, din deceniile emergenței marilor stiluri moderne, societatea a început ea însăși să se fragmenteze, ... fiecare grup ajungînd să vorbească o stranie limbă proprie, fiecare profesie dezvoltîndu-se într-un cod sau idiolect privat și, în final, fiecare individ devenind un fel de *insulă* / s.n., C.P. / lingvistică ... în acest caz, posibilitatea în sine a oricărei norme lingvistice ... dispare, și nu ne rămîne nimic decît diversitatea stilistică și eterogenitate. » (Frederic Jameson — « Postmodernism and Consumer Culture », The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture: 14).**

Jameson își exprimă dorința existenței unei « dominante culturale » a postmodernismului — un *concept de ordine* ... diagnosticînd starea curentă a culturii ca « patologică ». Interpretarea sa dată postmodernismului în termeni de « fragmentare schizofrenică » se leagă de teoria lui Jacques Lacan despre *dedublare*. În definiția lui Lacan, condiția de schizofrenie implică multiple rupturi în « lanțul semnificațiilor ». *Semnificantul* este debranșat de *semnificat*, făcînd ca înțelesul să devină problematic și inducînd o stare de « mișcare liberă » semnificației. /.../

« Dacă sîntem incapabili să unificăm trecutul, prezentul și viitorul într-o propoziție, atunci sîntem de asemenea incapabili să unificăm trecutul, prezentul și viitorul în propria noastră experiență biografică sau viață psihică. » (Frederic Jameson — « Postmodernism or The Cultural Logic of The Late Capitalism », The New Left Review, no. 146)

/.../ În artă și arhitectură, Jameson leagă *dedublarea* de afirmarea *pastișei* și a colajului /.../:

« experiența postmodernă a formei accentuează eterogenitatea și profundele discontinuități în opera de artă, care nu mai este unificată sau organică, devenind acum un virtual ansamblu ... de subsisteme disjuncte, materiale brute și accidentale și impulsuri de toate tipurile ... » (Frederic Jameson, op. cit.)

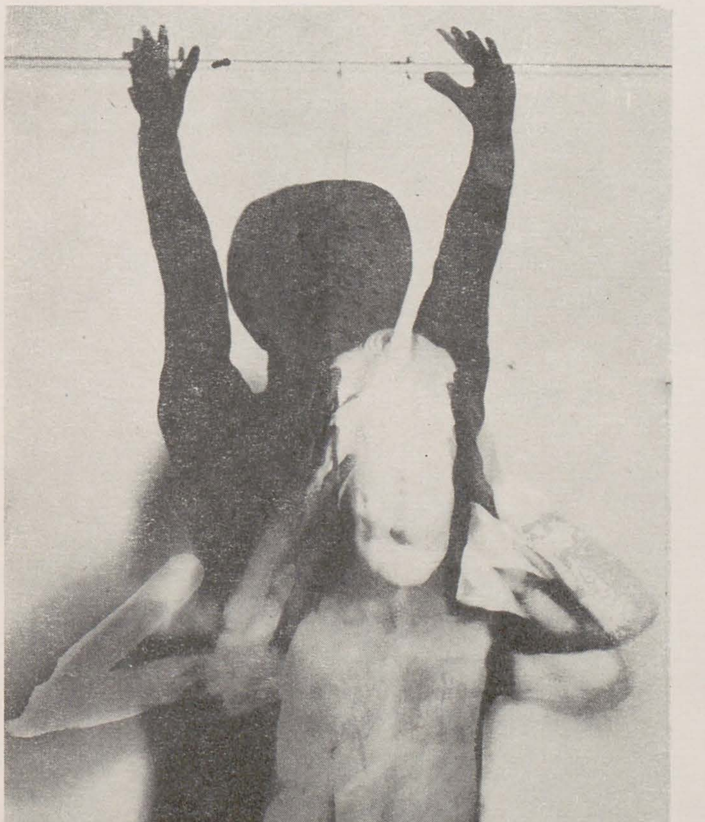
Pierderea coerenței se așează în paralel cu respingerea postmodernistă a « modelelor adînci » și răspîndirea unei stări de « nonprofunzime ». Prin « modele adînci », Jameson înțelege practicile discursive cu o dezvoltare plenară, cum ar fi marxismul sau psihanaliza, ce asigură instrumentarul pentru o vedere de ansamblu coerentă ...

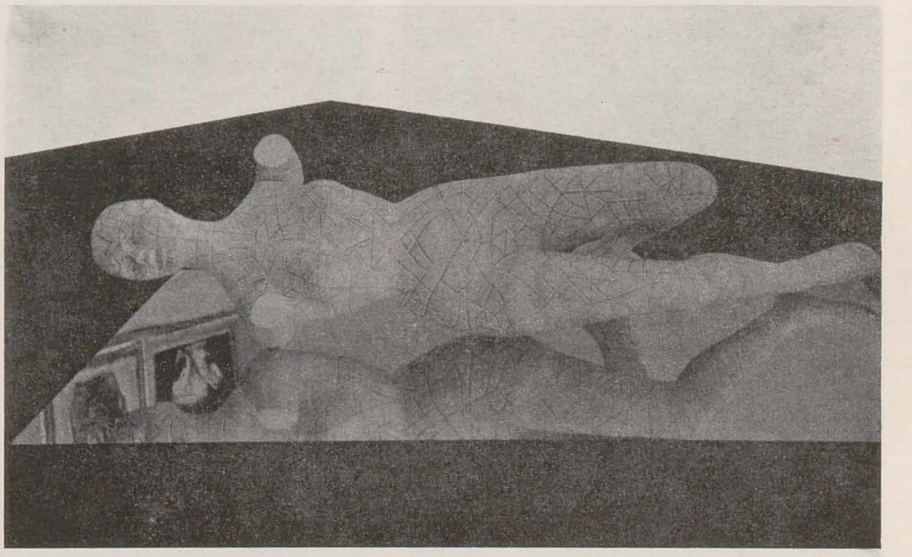
« ... ceea ce înlocuiește diferitele modele adînci este ... un conglomerat de practici, discursuri și joc textual / în care / adîncimea e înlocuită de suprafață, sau de multiple suprafețe ... » (F.J., op. cit.)

... Jameson identifică apariția unei noi « tonalități emoționale fundamentale » ... în care *alienării* subiectului îi ia locul *fragmentarea* acestuia. Conceptele moderniste de anxietate și alienare nu descriu adecvat starea psihică a postmodernismului, care pare a fi « impersonală », cea a unei « libere plutiri » și dominată de un specific tip de *euforie*. Cea mai concludentă manifestare a acestei culturi a euforiei este fascinația postmodernismului față de *sublim*.

● *Thomas Kuhn și Paul Feyerabend: Revoluții științifice și epistemologie anarhică:* / cei doi vorbesc despre o respingere liberativă a *determinismului* modernist și a dogmei în metoda științifică /.

În « Structuri ale revoluțiilor științifice », Kuhn schițează ideea unei dezvoltări istorice care refuză atît modelul triadic hegelian, cît și ideile pozitiviste ale progresului liniar către un adevăr teleologic Istoria teoriilor științifice, pretinde el, este istoria





p. 16
PETRU RUSU
MIRCEA NOVAC

p. 17
IOSIF KIRÁLY
OCTAVIAN PÂRVAN
RADU VIȘAN

https://biblioteca-digitala.ro

înfruntărilor darwiniene ale paradigmelor științifice, a căror reușită ultimă nu depinde necesar de valoarea lor epistemologică intrinsecă, ci mai degrabă de capacitatea lor de a releva adevărul. /. . ./

Ruptura cu pozitivismul, determinismul și impunerea autoritară a unor reguli științifice legitimizatoare aplicate societății, constituie fundamentul epistemologiei « anarhiste » și « dadaiste » a lui Feyerabend.

● *Michel Foucault și discursul istoric*

« Visez un intelectual care să distrugă evidențele și universalitățile, care să localizeze și demaște punctele slabe, deschiderile, direcțiile de stress în constrîngerile și inerțiile prezentului, care să-și schimbe constant poziția, fără a ști exact unde va fi sau ce va gîndi mîine . . . » (Michel Foucault — « The History of Sexuality: Interview », Oxford Literary Review, 1980)

Respingînd modelul istoric al dialecticii, Foucault subminează istoriografia tradițională, introducînd principiul discontinuității și al diferenței și favorizînd «*corelațiile polimorfe* / s.n., C.P./ în locul unei cauzalități simple sau complexe ».

● *Craig Owens și ideea de alegoric*

« Alegoria e puternic atrasă de fragmentar, de imperfect, de incomplet — o afinitate care își găsește cea mai elocventă expresie în ruină, identificată de Benjamin ca emblema alegorică prin excelență ». (Craig Owens — « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism »)

/. . ./ În istoria recentă, argumentează Owens, *alegoria* a fost mereu considerată o modalitate artistică și literară depășită. Totuși ea a început să cîștige teren atît în producția artistică cît și în alte domenii ale culturii contemporane. /. . ./ Opera alegorică, prin hibridizarea și interferența disciplinelor, nu e niciodată autonomă; mai degrabă, ea conține o multitudine de referințe externe, din care își trage forța narativă. Astfel, operele de artă apar ca « ruine ce trebuie descifrate », pentru a scoate la iveală înțelesul lor « alegoric » ascuns. /. . ./ Teoria lui Owens despre alegorie e menită să descrie aspectele eterogene și diverse ale postmodernismului sub semnul unui singur concept. *Teoria alegoriei plasează* alteritatea *într-o postură paradigmatică. Luînd în considerație manifestări tipice postmoderne — ca fragmentarea, diversitatea, pluralismul — se ajunge, însă, la un joc al oglinzilor paralele, în care natura alterității — credem — poate pendula între paradigmă și simptom. Ea poate fi foarte bine un răspuns dat stării limită (vezi refuzul și, pe de altă parte, imposibilitatea de a urma direcția modernismului), în același timp satisfăcînd necesitatea de Logos, o verbalizare complexă ce recurge la instrumentele alegoriei pentru a-și lărgi sfera de acțiune. (Nu ar trebui pierdută din vedere nici evoluția firească și oarecum ciclică — mit/simbol/alegorie/narație pură—, în care alegoria marchează stadiul degradării — în sensul inoperanței — simbolului, ca transmitere a mitului, într-un colaj stufos de imagini.)*

Lecția criticii fragmentării ca fenomen patologic dezvăluie caracterul problematic al *diferenței fără structură* /. . ./, în timp ce critica fragmentării ca proces liberativ scoate în evidență defectul *structurii fără diferență* /. . ./ În această lumină pot fi speculate noi *concepte de ordine* /ordonare/, sugerînd o « complexitate structurată » — o *structură a diferenței* — ca fundament pentru un *epistem postmodernist*.

× × × *Alteritatea în estetică* . . . confruntă producția artistică pe două nivele: conținutul — în conexiune cu apariția unor noi categorii estetice — și reprezentarea adecvată a acestui conținut prin formă.

Teoria lui Craig Owens despre alegorie este cea mai vizibilă manifestare a unei tendințe spre « alteritate » în arte. /. . ./

Într-un sens epistemic, « alteritatea » poate fi subsumată diferitului, nonreprezentabilului, îndepărtatului în timp și în spațiu, fragmentului. În acest context, devine posibilă legătura între « alteritate », pe de o parte, și teoriile despre *alegorie*, regionalism și noțiunea de *sublim* — înțeleasă ca incomensurabil și nonreprezentabil — pe de altă parte. Amplasarea centrală a ideii de sublim în recentele discursuri estetice poate fi raportată la întreprinderea, distinct postmodernă, a diferenței și a « incomensurabilului » . Critica contemporană, mai ales teoriile lui Lyotard și Jameson, reconsideră ideea de *sublim*, bazată pe formulările de secol 18 al lui Burke și Kant.

« /Sublimul/ ap re . . . atunci cînd imaginația nu reușește să prezinte un obiect care ar putea, chiar dacă numai în principiu, să corespundă unui concept. Sîntem posesorii Ideii despre lume (ca totalitate a sa), dar nu avem capacitatea exemplarității. Avem idee ce înseamnă elementarul (ceea ce nu poate fi descompus mai departe), dar nu îl putem ilustra cu un obiect sensibil, ce ar putea reprezenta un « caz » al acestuia. Putem concepe dimensiuni și forțe infinite, dar orice prezentare a unui obiect destinat să facă « vizibilă » această imensitate sau forță ne apare dureros inadecvată . . . Ele nu împărtășesc nici o cunoștință despre realitate (experiență). Se poate spune că sînt nonreprezentabile. » (Jean François Lyotard — « The Postmodern Condition »)

Relevanța ideii de sublim în practica artistică constă în tensiunea dintre dorința de reprezentare și dificultatea de a o realiza, datorită, de exemplu, supradimensionării de scară, cantității de date sau incapacității de a folosi informația. O astfel de tensiune poate crea un cîmp de forță ce ar reflecta în producția artistică fascinația pentru îndepărtat și incomensurabil, atît în timp cît și în spațiu.

/ 1. *Sublimul — în conexiune cu perioadele de maximă redundanță comunicațională, acceptarea (asumată) a unei condiții babelice; pluralitatea de limbaje afirmă valabilitatea (necesitatea) experienței individuale, accesul la revelație pe cont propriu.*

2. *Sublimul — în conexiune cu romantismul istoric: ruina ca alegorie și alegoria ca matrice sînt un aspect; dar la polul opus se conturează un alt aspect: aparent o exacerbare a raționalismului iluminist, dar de fapt o depășire (prin negare) a acestuia, fiind în primul rînd o încercare de a depăși condiția umană — arhitecturile utopice* [5] *ale lui Boullée și Ledoux.*

3. *Sublimul — ca inadecvare.*

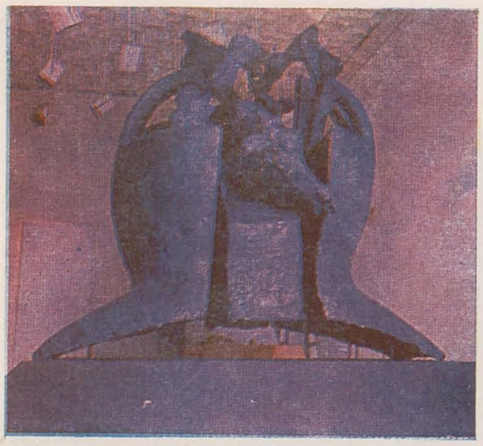
● *Sublimul în spațiu* — Fascinația pentru sublim în contemplarea « minimului infinit » și « maximului infinit » . . .

● *Sublimul în timp*

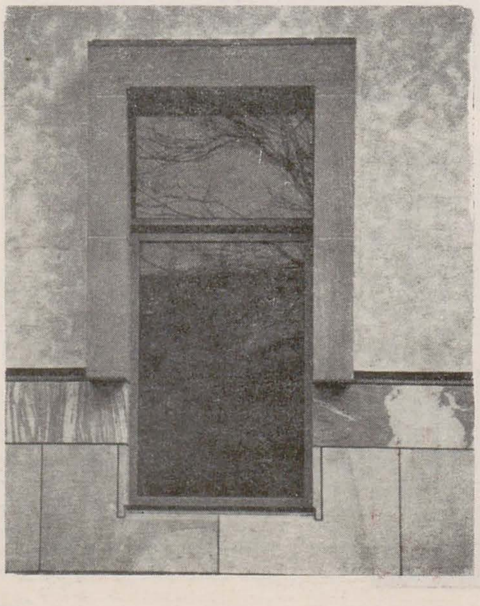
« prezentul își pierde, pentru noi, . . . valabilitatea unei adevărate contemplări. Din cauza unei pur și simplu imense cantități de obiecte și individualități . . . este netotalizabil și, de aceea, inimaginabil, de asemenea din cauza blocării datorate densității propriilor noastre producții imaginative și proliferării stereotipurilor unei media-culturi . . . De aceea science-fiction-ul permite și legiferează o metodă unică din punct de vedere structural de a asimila prezentul ca istorie . . . Vocația sa este să demonstreze . . . incapacitatea noastră de a imagina viitorul, . . . o atrofie a timpului nostru pe care Marcuse o numește imaginație utopică, *imaginarea alterității și a diferenței radicale*. (Frederic Jameson — « Progress versus Utopia: or Can We Imagine The Future? », Art After Modernism)

Sensul temporal al ireprezentabilului — sublimul îndepărtatului cronologic, în trecut sau în viitor — este un aspect al sensibilității postmoderne în refuzul față de « cultul prezentului » modernist . . . Postmodernismul — atunci cînd nu degenerează într-un mimetism pasiv al unor modele osificate — se angajează într-o interpretare activă a trecutului

IOAN BOLBOREA

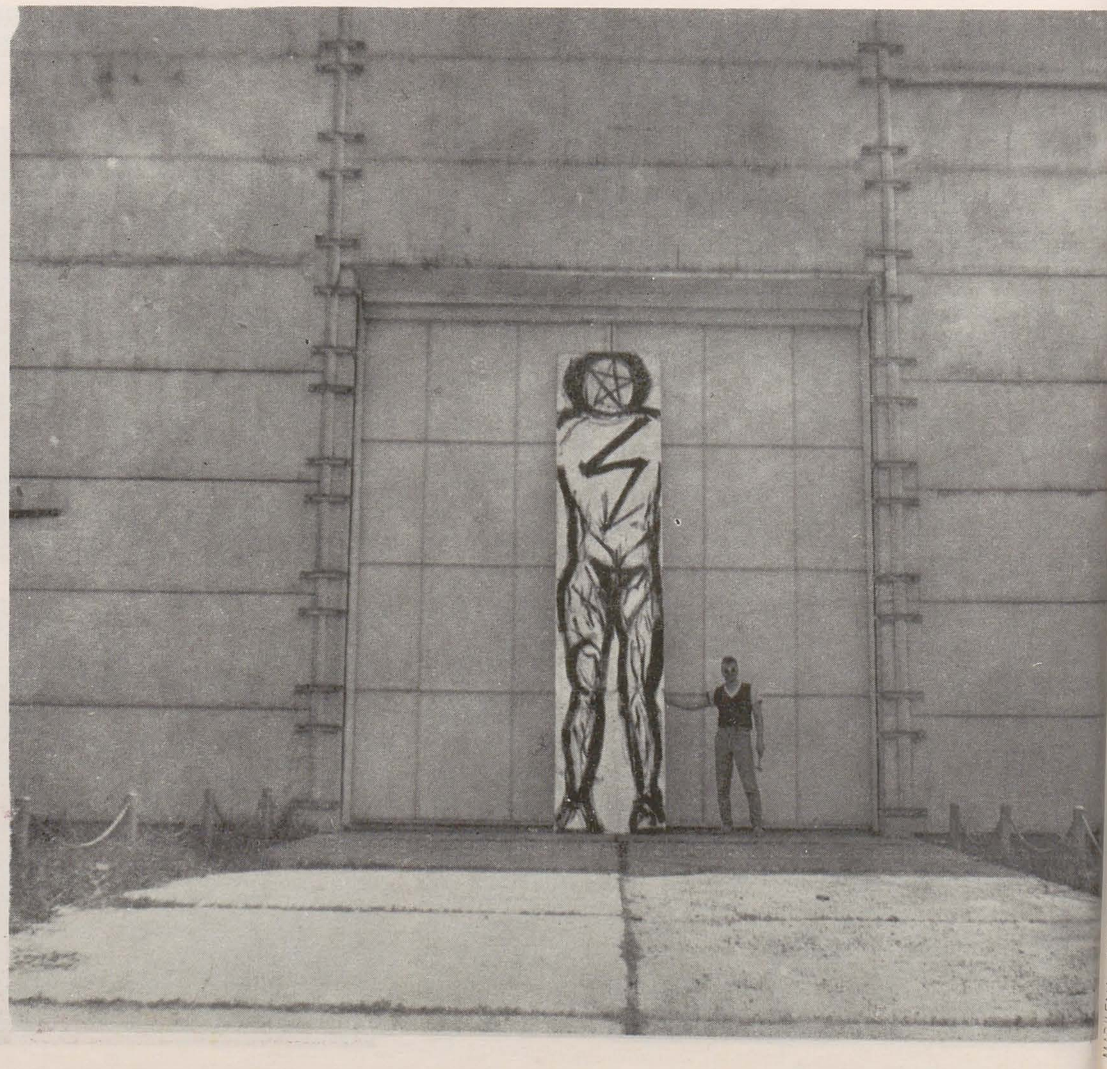


JAMES STIRLING (Science Centre, Berlin)



TEODOR GRAUR

MARILENA PREDA-SÂNC



https://biblioteca-digitala.ro

prin prisma a noi citiri . . . a întregului spectru de forme istorice și regionale.
Rezultatul ar fi un discurs al *multiplelor coerențe . . .*, conceptul postmodernist de *structură* putînd fi descris ca un cîmp ordonator fluid, care să guverneze « acumulările » *pluricentrice* și *heterotopice*: un cîmp, unde libertatea inatacabilă a *diferenței* să coexiste cu profiturile *structurii și* cu bogata armonie a *unificării*.

NOTE

[1] Frîntură epistemică, în sensul caracteristicii postmoderne de relaționare cu referințele istorice, în care nu e privilegiată nici o sursă epistemică anume, îngăduind o consumare nestructurată a *tuturor* fragmentelor epistemice.
[2] O încercare de a clarifica implicațiile teoretice și istorice ale conservatorismului a fost făcută de Jurgen Habermas, care definește trei tipologii — *vechi, neo* și *tînăr*. 1. *Vechii conservatori* nu vor să se lase contaminați de modernismul cultural (. . .) tînjind, nostalgic, după o lume premodernă. 2. *Neoconservatorii* exaltă valorile și formele tradiționale ale artei, considerate ca imune față de orice acțiuni de validare. 3. *Tinerii conservatori* « recapitulează experiențele modernității estetice (. . .) Pe bazele unor atitudini moderniste, afirmă un antimodernism ireconciliabil. Operează o mutație a forțelor spontane ale imaginației, experienței personale și ale emoției în sfera îndepărtatului și a arhaicului » (. . .) Habermas găsește un aspect comun al conservatorismului și postmodernismului, ca fiind ambele antimoderniste.
Nu negăm o paralelitate autonomă a unor astfel de manifestări, a căror prezență — fie de tip majoritar, fie, mai ales, de tip « contrapondere » — este, într-un fel, o permanență în peisajul cultural; dar prin diversitatea aspectelor pe care le îmbracă și prin caracterul lor actual recurent, le înțelegem, pe de altă parte, ca o componentă majoră și, dintr-un anumit unghi de vedere, esențială a fenomenului postmodern. De altfel, formal vorbind, această filiație explică, într-o anume măsură, apetența postmodernismului pentru limbajul neoclasic — vezi mai ales arhitectura.
[3] Cu *sensul de adjuvant, apendice, substitut.*
[4] Conceptul de alteritate la Huyssen nu acceptă ideea de « orice merge », postulînd, pentru contrabalansare, un « *postmodernism de rezistență* ».
[5] *Vezi mai departe legătura cu sublimul în termeni temporali, în sensul de indeterminare aici, în aria postmodernistă.*

(traducere, note și comentarii de Carmen Popescu)

sfîrșitul modernismului?

radu florian

Discuția în jurul postmodernismului, a raporturilor sale cu diferitele curente estetice moderniste urmărea, printre altele, să anunțe sfîrșitul unei epoci în istoria culturii, a artei, în mod special a celei moderniste. Această tentativă a postmodernismului a fost și este firească, legitimă, în măsura în care se vrea total sau parțial o reacție împotriva unor limbaje estetice pe care le considera, într-un fel sau altul, depășite, anacronice. Logica evoluției curentelor estetice în ultimul secol și jumătate s-a întemeiat de regulă pe respingerea, cel mai adesea totală, a limbajelor, a structurilor artistice precedente, dintr-o sferă sau alta a artei. Continuitatea creației se realiza prin evidente acte de discontinuitate, de delimitări de limbajele expresive anterioare, care au mers frecvent pînă la descompunerea și sfărîmarea lor, pentru ca apoi să fie reinventate altele, inedite în mod radical.

Este însă această pretenție emisă de postmodernism suficientă în sine pentru a considera modernismul ca un stadiu încheiat și revolut, pentru a proclama inaugurarea unei epoci noi în evoluția artei contemporane? Există argumente hotărîtoare în această privință? Ele pot fi de două tipuri, unele de ordin teoretic, ce se originează în textele estetice ale curentului, altele, cele mai importante, aparțin creației propriu-zise, țin de configurarea inedită a operelor de artă, de noile semnificații artistice pe care le evocă și le impun cu o pregnanță de neocolit, altfel spus de rezistența și valabilitatea lor culturală. Numai acestea din urmă pot anunța, prin revelarea unor noi particularități expresive, stilistice, a unor noi structuri și limbaje sensibile, încheierea unei epoci și deschiderea alteia în istoria artei.

Întreaga evoluție a culturii moderne relevă că doctrinele estetice, prin programele ce le exprimă, oricît de novatoare și îndrăznețe ar fi, oricît de interesante și adecvate unor circumstanțe ar fi, nu pot să insufle valoare artistică, rezistență temporală și rezonanță evocatoare, spirituală, adică semnificație culturală, operelor pe care le inspiră, particularităților lor specifice. Linia de evoluție a artei nu poate fi judecată după aceea a curentelor estetice, ele nu se suprapun, ci doar se intersectează, întrucît nu fac parte din aceeași ordine de produse ale spiritului. Identificarea lor, subaprecierea sau ignorarea deosebirilor fundamentale dintre ele, au îngreuiat și opacizat pătrunderea artei moderne, comprehensiunea și conștientizarea fațetelor sale multiple și nu o dată contradictorii, succesiunea imprevizibilă și adesea șocantă a valorilor sale.

Pretenția postmodernismului de a se situa dincolo de modern, care, chiar dacă uneori expusă în termeni echivoci, este nu mai puțin constantă, ne apare contestabilă și greu de susținut, atît din punctul de vedere al argumentelor de ordin teoretic, cît și al acelora care invocă notele artistice ale unor opere ce și le revendică. La drept vorbind, granița dintre modernism și postmodernism este mai mult decît vagă și lipsită de consistență, în toate platformele estetice ale postmodernismului, fie și numai pentru faptul că toate particularitățile prin care se încearcă definirea acestuia din urmă, cele mai multe dintre trăsăturile evocate, pentru a marca amprenta sa stilistică specifică, s-au întîlnit și s-au experimentat în curentele artei moderniste. În ce privește considerarea postmodernismului drept o sinteză a unor trasee ale modernismului, care ar putea să le confere o mai mare accesibilitate culturală, ea este pînă astăzi o simplă aspirație himerică. De altfel, tentativa de a recupera ca izvoare ale postmodernismului adevăratele jaloane ale artei moderne, ca cele reprezentate de operele lui Rimbaud, Kafka, Joyce sau Picasso, pentru a aminti doar cîteva dintre ele, așa cum procedează esteticienii postmoderniști, trădează lipsa de diferențiere a noului curent în raport cu evoluția artei de peste un secol, a conștiinței de sine a acesteia conturată de-a lungul acestui proces. Elementele pretins noi ale limbajelor expresive, așa cum sînt ele invocate de reprezentanții postmodernismului, se încadrează în numeroase variații ale acelora care traversează și fixează fizionomia modernismului. La o privire mai atentă, nici revenirea unor limbaje premoderne sau suprapunerea lor în colaje cu altele proprii modernismului nu infirmă această afirmație. Pînă astăzi postmodernismul ne apare ca un moment al modernismului ce aspiră să fie diferit de cele care l-au precedat, dar fără să reușească să se distanțeze radical de ele.

Pretenția nejustificată de a « suna clopotele » modernismului trece cu vederea că acesta este, dincolo de diversitatea programelor estetice care se interferează în cadrul lui, o concepție dublată de un mod de a trăi și simți arta, raporturile sale cu lumea. Ea a fost și este expresia căutării unei noi identități a omului, adaptată modificărilor și calcată contradicțiilor civilizației moderne, ceea ce și-a găsit manifestarea în cîteva trăsături pregnante, profund marcate de o aură stranie față de acelea specifice artei din alte momente ale istoriei sale. Traiectoriile lumii moderne, ca și cele ale forjării noii identități a omului, care sînt departe de a fi epuizate, insuflă vivacitatea și actualitatea acestui mod caracteristic de a concepe, simți și trăi arta ce se numește modernism. Acesta, departe de a fi sfîrșit, continuă! Particularitățile sale se mențin și se reînnoiesc, chiar dacă platformele estetice, în integralitatea lor sau numai printr-u-

MARILENA PREDA-SÂNC

DARIE DUP

https://biblioteca-digitala.ro

înfruntărilor darwiniene ale paradigmelor științifice, a căror reușită ultimă nu depinde necesar de valoarea lor epistemologică intrinsecă, ci mai degrabă de capacitatea lor de a releva adevărul. /. . ./

Ruptura cu pozitivismul, determinismul și impunerea autoritară a unor reguli științifice legitimizatoare aplicate societății, constituie fundamentul epistemologiei « anarhiste » și « dadaiste » a lui Feyerabend.

● *Michel Foucault și discursul istoric*

« Visez un intelectual care să distrugă evidențele și universalitățile, care să localizeze și demaște punctele slabe, deschiderile, direcțiile de stress în constrîngerile și inerțiile prezentului, care să-și schimbe constant poziția, fără a ști exact unde va fi sau ce va gîndi mîine . . . » (Michel Foucault — « The History of Sexuality: Interview », Oxford Literary Review, 1980)

Respingînd modelul istoric al dialecticii, Foucault subminează istoriografia tradițională, introducînd principiul discontinuității și al diferenței și favorizînd «*corelațiile polimorfe* / s.n., C.P./ în locul unei cauzalități simple sau complexe ».

● *Craig Owens și ideea de alegoric*

« Alegoria e puternic atrasă de fragmentar, de imperfect, de incomplet — o afinitate care își găsește cea mai elocventă expresie în ruină, identificată de Benjamin ca emblema alegorică prin excelență ». (Craig Owens — « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism »)

/. . ./ În istoria recentă, argumentează Owens, *alegoria* a fost mereu considerată o modalitate artistică și literară depășită. Totuși ea a început să cîștige teren atît în producția artistică cît și în alte domenii ale culturii contemporane. /. . ./ Opera alegorică, prin hibridizarea și interferența disciplinelor, nu e niciodată autonomă; mai degrabă, ea conține o multitudine de referințe externe, din care își trage forța narativă. Astfel, operele de artă apar ca « ruine ce trebuie descifrate », pentru a scoate la iveală înțelesul lor « alegoric » ascuns. /. . ./

Teoria lui Owens despre alegorie e menită să descrie aspectele eterogene și diverse ale postmodernismului sub semnul unui singur concept. *Teoria alegoriei plasează alteritatea într-o postură paradigmatică. Luînd în considerație manifestări tipice postmoderne — ca fragmentarea, diversitatea, pluralismul — se ajunge, însă, la un joc al oglinzilor paralele, în care natura alterității — credem — poate pendula între paradigmă și simptom. Ea poate fi foarte bine un răspuns dat stării limită (vezi refuzul și, pe de altă parte, imposibilitatea de a urma direcția modernismului), în același timp satisfăcînd necesitatea de Logos, o verbalizare complexă ce recurge la instrumentele alegoriei pentru a-și lărgi sfera de acțiune. (Nu ar trebui pierdută din vedere nici evoluția firească și oarecum ciclică — mit/simbol/alegorie/narație pură—. în care alegoria marchează stadiul degradării — în sensul inoperanței — simbolului, ca transmitere a mitului, într-un colaj stufos de imagini.)*

Lecția criticii fragmentării ca fenomen patologic dezvăluie caracterul problematic al *diferenței fără structură* /. . ./, în timp ce critica fragmentării ca proces liberativ scoate în evidență defectul *structurii fără diferență* /. . ./ În această lumină pot fi speculate noi *concepte de ordine /ordonare/*, sugerînd o « complexitate structurată » — o *structură a diferenței* — ca fundament pentru un *epistem postmodernist*.

× × × *Alteritatea în estetică* . . . confruntă producția artistică pe două nivele: conținutul — în conexiune cu apariția unor noi categorii estetice — și reprezentarea adecvată a acestui conținut prin formă.

Teoria lui Craig Owens despre alegorie este cea mai vizibilă manifestare a unei tendințe spre « alteritate » în arte. /. . ./

Într-un sens epistemic, « alteritatea » poate fi subsumată diferitului, nonreprezentabilului, îndepărtatului în timp și în spațiu, fragmentului. În acest context, devine posibilă legătura între « alteritate », pe de o parte, și teoriile despre *alegorie*, regionalism și noțiunea de *sublim* — înțeleasă ca incomensurabil și nonreprezentabil — pe de altă parte. Amplasarea centrală a ideii de sublim în recentele discursuri estetice poate fi raportată la întreprinderea, distinct postmodernă, a diferenței și a « incomensurabilului » . Critica contemporană, mai ales teoriile lui Lyotard și Jameson, reconsideră ideea de *sublim*, bazată pe formulările de secol 18 al lui Burke și Kant.

« /Sublimul/ ap re . . . atunci cînd imaginația nu reușește să prezinte un obiect care ar putea, chiar dacă numai în principiu, să corespundă unui concept. Sîntem posesorii Ideii despre lume (ca totalitate a sa), dar nu avem capacitatea exemplarității. Avem idee ce înseamnă elementarul (ceea ce nu poate fi descompus mai departe), dar nu îl putem ilustra cu un obiect sensibil, ce ar putea reprezenta un « caz » al acestuia. Putem concepe dimensiuni și forțe infinite, dar orice prezentare a unui obiect destinat să facă « vizibilă » această imensitate sau forță ne apare dureros inadecvată . . . Ele nu împărtășesc nici o cunoștință despre realitate (experiență). Se poate spune că sînt nonreprezentabile. » (Jean François Lyotard — « The Postmodern Condition »)

Relevanța ideii de sublim în practica artistică constă în tensiunea dintre dorința de reprezentare și dificultatea de a o realiza, datorită, de exemplu, supradimensionării de scară, cantității de date sau incapacității de a folosi informația. O astfel de tensiune poate crea un cîmp de forță ce ar reflecta în producția artistică fascinația pentru îndepărtat și incomensurabil, atît în timp cît și în spațiu.

/ 1. *Sublimul — în conexiune cu perioadele de maximă redundanță comunicațională, acceptarea (asumată) a unei condiții babelice; pluralitatea de limbaje afirmă valabilitatea (necesitatea) experienței individuale, accesul la revelație pe cont propriu.*

2. *Sublimul — în conexiune cu romantismul istoric: ruina ca alegorie și alegoria ca matrice sînt un aspect; dar la polul opus se conturează un alt aspect: aparent o exacerbare a raționalismului iluminist, dar de fapt o depășire (prin negare) a acestuia, fiind în primul rînd o încercare de a depăși condiția umană — arhitecturile utopice* [5] *ale lui Boullée și Ledoux.*

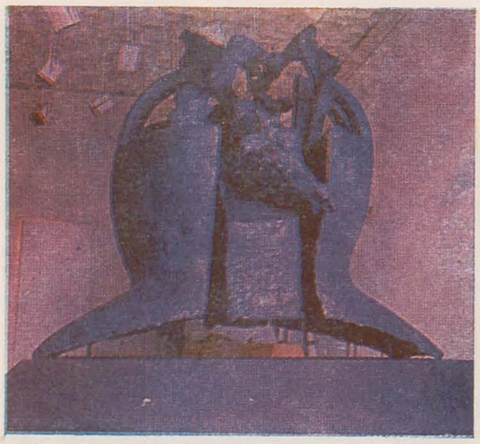
3. *Sublimul — ca inadecvare.*

● *Sublimul în spațiu* — Fascinația pentru sublim în contemplarea « minimului infinit » și « maximului infinit » . . .

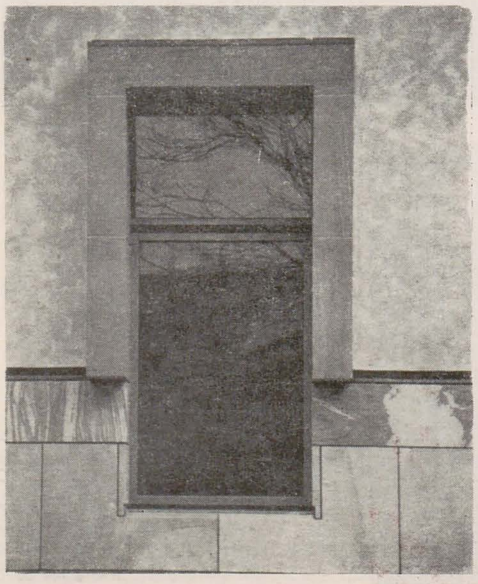
● *Sublimul în timp*

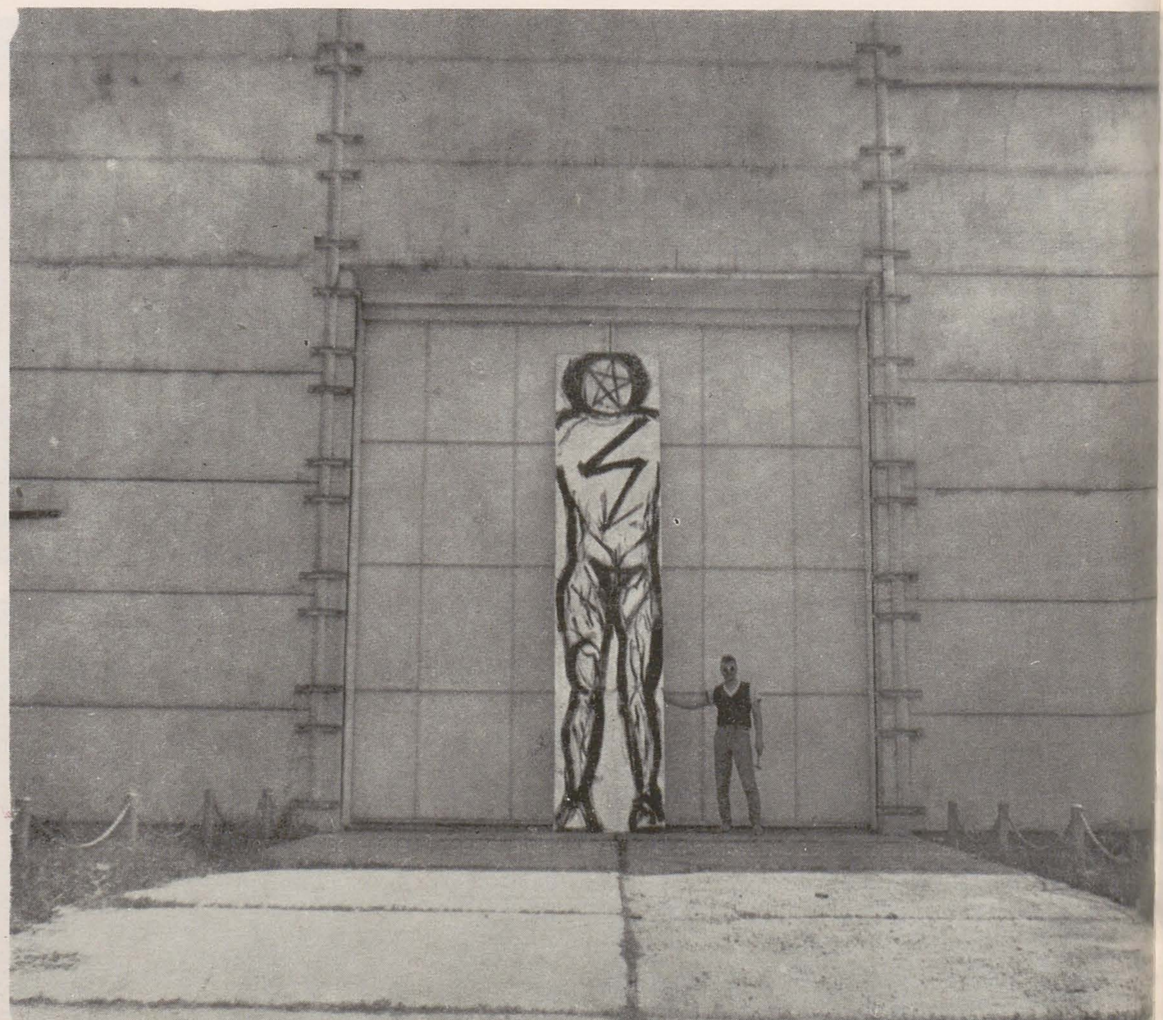
« prezentul își pierde, pentru noi, . . . valabilitatea unei adevărate contemplări. Din cauza unei pur și simplu imense cantități de obiecte și individualități . . . este netotalizabil și, de aceea, inimaginabil, de asemenea din cauza blocării datorate densității propriilor noastre producții imaginative și proliferării stereotipurilor unei media-culturi . . . De aceea science-fiction-ul permite și legiferează o metodă unică din punct de vedere structural de a asimila prezentul ca istorie . . . Vocația sa este să demonstreze . . . incapacitatea noastră de a imagina viitorul, . . . o atrofie a timpului nostru pe care Marcuse o numește imaginație utopică, *imaginarea alterității și a diferenței radicale*. (Frederic Jameson — « Progress versus Utopia: or Can We Imagine The Future? », Art After Modernism)

Sensul temporal al ireprezentabilului — sublimul îndepărtatului cronologic, în trecut sau în viitor — este un aspect al sensibilității postmoderne în refuzul față de « cultul prezentului » modernist . . . Postmodernismul — atunci cînd nu degenerează într-un mimetism pasiv al unor modele osificate — se angajează într-o interpretare activă a trecutului



IOAN BOLBOREA





JAMES STIRLING (Science Centre, Berlin)

prin prisma a noi citiri . . . a întregului spectru de forme istorice și regionale.

Rezultatul ar fi un discurs al *multiplelor coerențe* . . ., conceptul postmodernist de *structură* putînd fi descris ca un cîmp ordonator fluid, care să guverneze « acumulările » *pluricentrice* și *heterotopice:* un cîmp, unde libertatea inatacabilă a *diferenței* să coexiste cu profiturile *structurii* și cu bogata armonie a *unificării*.

NOTE

[1] Frîntură epistemică, în sensul caracteristicii postmoderne de relaționare cu referințele istorice, în care nu e privilegiată nici o sursă epistemică anume, îngăduind o consumare nestructurată a *tuturor* fragmentelor epistemice.

[2] O încercare de a clarifica implicațiile teoretice și istorice ale conservatorismului a fost făcută de Jurgen Habermas, care definește trei tipologii — *vechi*, *neo* și *tînăr*. 1. *Vechii conservatori* nu vor să se lase contaminați de modernismul cultural (. . .) tînjind, nostalgic, după o lume premodernă. 2. *Neoconservatorii* exaltă valorile și formele tradiționale ale artei, considerate ca imune față de orice acțiuni de validare. 3. *Tinerii conservatori* « recapitulează experiențele modernității estetice (. . .) Pe bazele unor atitudini moderniste, afirmă un antimodernism ireconciliabil. Operează o mutație a forțelor spontane ale imaginației, experienței personale și ale emoției în sfera îndepărtatului și a arhaicului » (. . .) Habermas găsește un aspect comun al conservatorismului și postmodernismului, ca fiind ambele antimoderniste.

Nu negăm o paralelitate autonomă a unor astfel de manifestări, a căror prezență — fie de tip majoritar, fie, mai ales, de tip « contrapondere » — este, într-un fel, o permanență în peisajul cultural; dar prin diversitatea aspectelor pe care le îmbracă și prin caracterul lor actual recurent, le înțelegem, pe de altă parte, ca o componentă majoră și, dintr-un anumit unghi de vedere, esențială a fenomenului postmodern. De altfel, formal vorbind, această filiație explică, într-o anume măsură, apetența postmodernismului pentru limbajul neoclasic — vezi mai ales arhitectura.

[3] Cu sensul de adjuvant, apendice, substitut.

[4] Conceptul de alteritate la Huyssen nu acceptă ideea de « orice merge », postulînd, pentru contrabalansare, un « *postmodernism de rezistență* ».

[5] *Vezi mai departe legătura cu sublimul în termeni temporali, în sensul de indeterminare aici, în aria postmodernistă.*

(traducere, note și comentarii de Carmen Popescu)

sfîrșitul modernismului?

radu florian

Discuția în jurul postmodernismului, a raporturilor sale cu diferitele curente estetice moderniste urmărea, printre altele, să anunțe sfîrșitul unei epoci în istoria culturii, a artei, în mod special a celei moderniste. Această tentativă a postmodernismului a fost și este firească, legitimă, în măsura în care se vrea total sau parțial o reacție împotriva unor limbaje estetice pe care le considera, într-un fel sau altul, depășite, anacronice. Logica evoluției curentelor estetice în ultimul secol și jumătate s-a întemeiat de regulă pe respingerea, cel mai adesea totală, a limbajelor, a structurilor artistice precedente, dintr-o sferă sau alta a artei. Continuitatea creației se realiza prin evidente acte de discontinuitate, de delimitări de limbajele expresive anterioare, care au mers frecvent pînă la descompunerea și sfărîmarea lor, pentru ca apoi să fie reinventate altele, inedite în mod radical.

Este însă această pretenție emisă de postmodernism suficientă în sine pentru a considera modernismul ca un stadiu încheiat și revolut, pentru a proclama inaugurarea unei epoci noi în evoluția artei contemporane? Există argumente hotărîtoare în această privință? Ele pot fi de două tipuri, unele de ordin teoretic, ce se originează în textele estetice ale curentului, altele, cele mai importante, aparțin creației propriu-zise, țin de configurarea inedită a operelor de artă, de noile semnificații artistice pe care le evocă și le impun cu o pregnanță de neocolit, altfel spus de rezistența și valabilitatea lor culturală. Numai acestea din urmă pot anunța, prin revelarea unor noi particularități expresive, stilistice, a unor noi structuri și limbaje sensibile, încheierea unei epoci și deschiderea alteia în istoria artei.

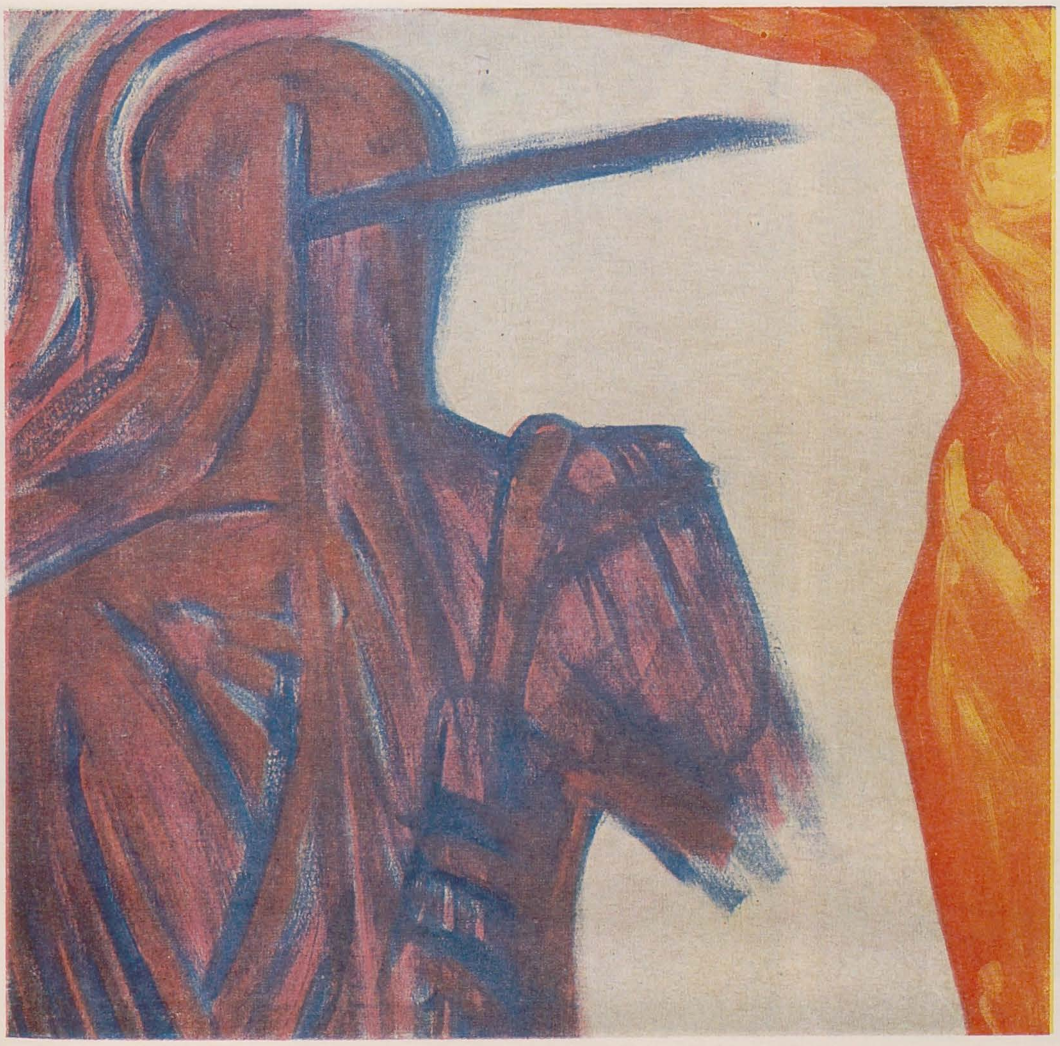
Întreaga evoluție a culturii moderne relevă că doctrinele estetice, prin programele ce le exprimă, oricît de novatoare și îndrăznețe ar fi, oricît de interesante și adecvate unor circumstanțe ar fi, nu pot să insufle valoare artistică, rezistență temporală și rezonanță evocatoare, spirituală, adică semnificație culturală, operelor pe care le inspiră, particularităților lor specifice. Linia de evoluție a artei nu poate fi judecată după aceea a curentelor estetice, ele nu se suprapun, ci doar se intersectează, întrucît nu fac parte din aceeași ordine de produse ale spiritului. Identificarea lor, subaprecierea sau ignorarea deosebirilor fundamentale dintre ele, au îngreuiat și opacizat pătrunderea artei moderne, comprehensiunea și conștientizarea fațetelor sale multiple și nu o dată contradictorii, succesiunea imprevizibilă și adesea șocantă a valurilor sale.

Pretenția postmodernismului de a se situa dincolo de modern, care, chiar dacă uneori expusă în termeni echivoci, este nu mai puțin constantă, ne apare contestabilă și greu de susținut, atît din punctul de vedere al argumentelor de ordin teoretic, cît și al acelora care invocă notele artistice ale unor opere ce și le revendică. La drept vorbind, granița dintre modernism și postmodernism este mai mult decît vagă și lipsită de consistență, în toate platformele estetice ale postmodernismului, fie și numai pentru faptul că toate particularitățile prin care se încearcă definirea acestuia din urmă, cele mai multe dintre ele, adică acelea care sînt menite să marcheze amprenta sa stilistică specifică, s-au întîlnit și s-au experimentat în curentele artei moderniste. În ce privește considerarea postmodernismului drept o sinteză a unor trasee ale modernismului, care ar putea să le confere o mai mare accesibilitate culturală, ea este pînă astăzi o simplă aspirație himerică. De altfel, tentativa de a recupera ca izvoare ale postmodernismului adevăratele jaloane ale artei moderne, ca cele reprezentate de operele lui Rimbaud, Kafka, Joyce sau Picasso, pentru a aminti doar cîteva dintre ele, așa cum procedează esteticienii postmoderniști, trădează lipsa de diferențiere a noului curent în raport cu evoluția artei de peste un secol, a conștiinței de sine a acesteia conturată de-a lungul acestui proces. Elementele pretins noi ale limbajelor expresive, așa cum sînt ele invocate de reprezentanții postmodernismului, se încadrează în numeroase variații ale acelora care traversează și fixează fizionomia modernismului. La o privire mai atentă, nici revenirea unor limbaje premoderne sau suprapunerea lor în colaje cu altele proprii modernismului nu infirmă această afirmație. Pînă astăzi postmodernismul ne apare ca un moment al modernismului ce aspiră să fie diferit de cele care l-au precedat, dar fără să reușească să se distanțeze radical de ele.

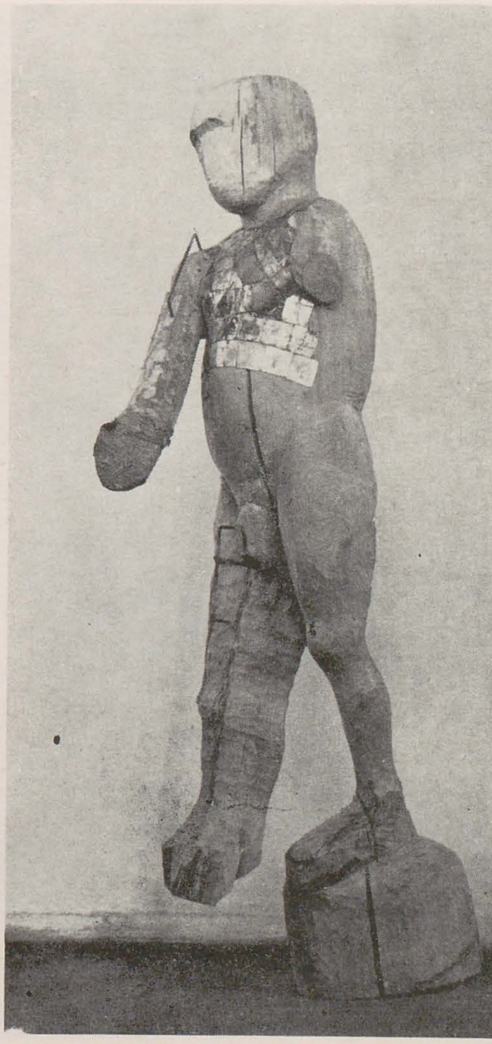
Pretenția nejustificată de a « suna clopotele » modernismului trece cu vederea că acesta este, dincolo de diversitatea programelor estetice care se interferează în cadrul lui, o concepție dublată de un mod de a trăi și simți arta, raporturile sale cu lumea. Ea a fost și este expresia căutării unei noi identități a omului, adaptată modificărilor și calcată contradicțiilor civilizației moderne, ceea ce și-a găsit manifestarea în cîteva trăsături pregnante, profund marcate de o aură stranie față de acelea specifice artei din alte momente ale istoriei sale. Traiectoriile lumii moderne, ca și cele ale forjării noii identități a omului, care sînt departe de a fi epuizate, insuflă vivacitatea și actualitatea acestui mod caracteristic de a concepe, simți și trăi arta ce se numește modernism. Acesta, departe de a fi sfîrșit, continuă! Particularitățile sale se mențin și se reînnoiesc, chiar dacă platformele estetice, în integralitatea lor sau numai printr-u-

TEODOR GRAUR

MARILENA PREDA-SÂNC



DARIE DUP



https://biblioteca-digitala.ro

nele dintre tezele lor, intră în umbră, se transformă în piese de muzeu.

Printre acestea, menționăm în primul rînd considerarea creației artistice, a artei și întrupărilor ei, ca o aventură, altfel spus o experiență veșnic deschisă, imprevizibilă, ce-și caută, liberă de orice îngrădire, de tabuuri, semnificațiile și limbajele. Aceasta înseamnă totodată renunțarea la orice canon în creația artistică, la orice suprapunere a ei unui ansamblu de principii privite ca dogme obligatorii, adică drept surse de valoare estetică.

Oricît de puțin a fost și mai este înțeles acest mod al artei de a se concepe pe sine, de a se reinventa la infinit, prin el ea s-a apropiat, mai mult ca niciodată în trecut, de existența umană, de sedimentele ei de umanitate, de interogațiile și dilemele sale tulburătoare. Dar a făcut-o, o face, pe alte căi ca în trecut, nu prin tentația mimesisului, a reproducerii și idealizării realității, deoarece refuză s-o pastișeze, dar în egală măsură s-o înfrumusețeze, criterii cardinale pentru arta anterioară, care tindea să întruchipeze frumosul, văzut și simțit ca expresia echilibrului și armoniei omului. Într-o lume modernă aflată în plină și neostenită mișcare, într-o accelerată și vizibilă schimbare a planurilor sale obiective, toate reprezentările încremenite, statice și nu mai puțin nostalgice apar, mai curînd sau mai tîrziu, ca anacronice, lipsite de semnificație, nu mai reușesc să-i confere omului contur, acea identitate menită să-i lege rădăcinile de proiecția prezentă și viitoare, fără de care nu poate exista ca ființă înzestrată cu toate atributele umane. Dintre sferele culturii, arta a dat prima o nouă expresivitate acestei nevoi de a reconcepe ideea de frumos, incidența ei cu umanitatea secolului depășind canonul de frumos ideal, deschizîndu-se tuturor fațetelor caleidoscopice ale omului, metamorfozînd estetic nu numai virtuțile, dar și limitele lui, nu numai luminile ci și umbrele sale, nu numai înălțările dar și prăbușirile sale abisale. Prin aceasta a pășit în modernitate, a devenit și s-a maturizat ca artă modernistă.

Această despărțire netă a artei moderne de stadiile care au precedat-o n-a fost una senină, ci una marcată de o permanentă confruntare, de valuri de tensiuni, a însemnat de fapt o răzvrătire împotriva unei lumi, a unui mod de a simți și a trăi arta, de a o crea ca expresivitate a spiritului. Arta modernă include în sine, în straturile sale profunde, în aura ei estetică, gestul răzvrătirii, al protestului față de ceea ce a fost, este, în diversele planuri existențiale le omului. Dimensiunea critică a devenit în modernismul artistic o constantă de largă expresivitate, deschisă spre toate direcțiile și ipostazele spectacolului uman, fără a cruța nici arta frumoasă de altădată. Ea întruchipează un protest viu atît împotriva unor configurări ale lumii, ale omului, cît și a unor limbaje estetice.

Dar nu este vorba numai de un gest cu semnificație nihilistă, negativă, ci și de unul profund creator, de reînnoire și refundamentare a artei ca act expresiv al spiritului, de modificare continuă a limbajelor sale, de căutare și recăutare a altora noi. De aici, din această răzvrătire interioară, provine setea infinită a artei secolului nostru de a-și reinventa mijloacele expresive, mișcarea paradoxală a structurilor ei, care pe de o parte ajung să fie descompuse pînă la ultimele lor elemente (foneme, pete de culoare, puncte), pentru ca apoi să fie recompuse în alte alcătuiri neobișnuite, într-un efort unic de a redescoperi formele lor sintetice. Experimentarea făuritoare de noi forme sensibile, cu forță evocatoare, a devenit modul de a fi și de a evolua al artei moderne, emblema căutării sale de sine, căpătînd o forță simbolică unică în și prin opera lui Joyce și a lui Picasso, adevărați « monștri sacri » ai artei veacului. Ei au făcut din experimentul artistic, din variația și înnoirea limbajelor, într-o singură operă sau de-a lungul întregii lor opere, o articulație estetică de mare semnificație artistică și nu mai puțin filosofică. Ea relevă și luminează în fond aceeași căutare neobosită a omului, care se regăsește cu mare dificultate într-o lume în permanentă accelerație și schimbare, aceeași unitate dezarticulată, nesimetrică a ființei și spațiului uman, cu numeroasele sale alcătuiri iraționale, absurde, dar și cu nu mai puținele confruntări și tensiuni pentru a le controla și depăși.

Omului civilizației moderne nu-i poate răspunde decît o artă în continuă ebuliție și metamorfoză, în care se interferează limbajele cele mai stranii — și aparent de neînțeles — cu altele tradiționale, aparent ușor inteligibile.

Reînnoirea artei în secolul nostru nu este astfel, cum s-a afirmat prea adesea, un simplu joc al limbajelor, ci exprimă o tendință mult mai adîncă, aceea a transformării sale într-un instrument al descătușării omului, stimulării izvoarelor sale demiurgice, instituirii unor noi semnificații existenței umane. Refuzîndu-se rolului de a înfrumuseța realitatea sau de a o legitima, arta modernă se vrea una care intervine și răscolește straturile cele mai profunde ale vieții omului, ale conștiinței, tinde să-i confere noi valențe. Metamorfoza vizează schimbarea rolului artei, dintr-unul de apendice într-unul fundamental al umanizării active a existenței, a oamenilor, a refacerii dimensiunii estetice a conștiinței lor din una ocazională și restrînsă, în una permanentă și de largă cuprindere.

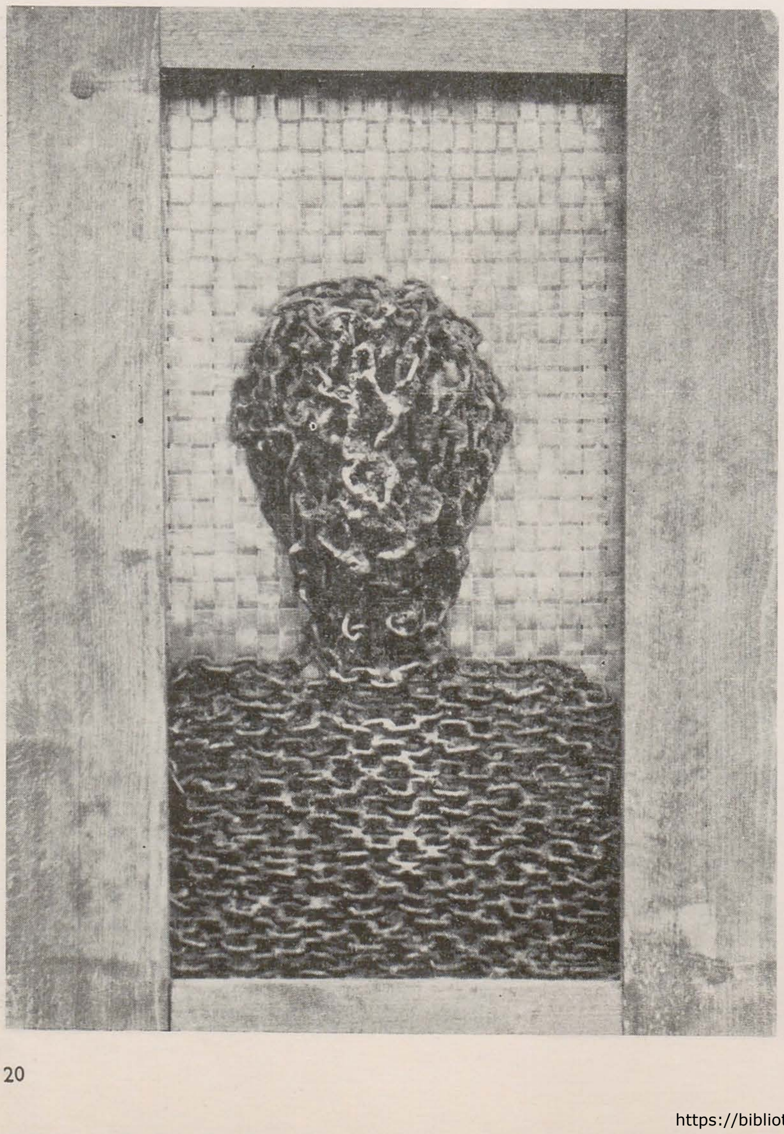
Arta modernă se reinventă pe sine și într-un alt sens, cel al implicării ei în făurirea unei noi complementarități a culturii spirituale. Ea tinde să se emancipeze de tutela dogmatică a filosofiei, de dominația sa prin prescrierea unor canoane creației, se autonomizează și aspiră să dialogheze cu gîndirea filosofică, cu diversele ei curente. După cum respinge pretenția nelegitimă a științei de a se situa pe o poziție prevalentă în lumea formelor expresive ale spiritului, de a fi un panaceu al dilemelor umane. Arta modernă s-a deschis sfidării științei, a răspuns șocului exercitat de ea asupra identității oamenilor, întrebărilor ei limită. Această confruntare cu filosofia și știința a jucat, joacă, un rol considerabil în revizuirea limbajelor artei, a metaforelor și simbolurilor sale noi, a proliferării disonanței, a simetriei și discontinuității în articularea structurilor sale expresive, în reconceperea sa ca artefact. Arta modernă este astfel strîns legată de fluxurile culturii secolului, cele ale dezintegrării vechilor raporturi dintre sferele expresive ale spiritului și geneza unei noi complementarități, a unor noi relații între ele. Ea participă la această remodelare, dar suferă totodată influența ei variată. Procesul nu este nici pe departe încheiat, sfîrșitul lui nu se întrevede. Volutele lui includ și creația ce se vrea postmodernistă, fără a ști că este profund modernistă. Arta va continua să evolueze pe liniile majore ale răsturnării provocate de modernism, cît timp humusul ei va fi reprezentat de aceleași contradicții și dileme — ale unei civilizații asimetrice prin reproducerea unei lumi mereu reînnoite în temeliile și construcțiile sale obiectuale, dar înceată și stagnantă în mobilitatea mentalităților sale spirituale, o civilizație care este de aceea în căutarea unei identități, a unei înfățișări umanizate.

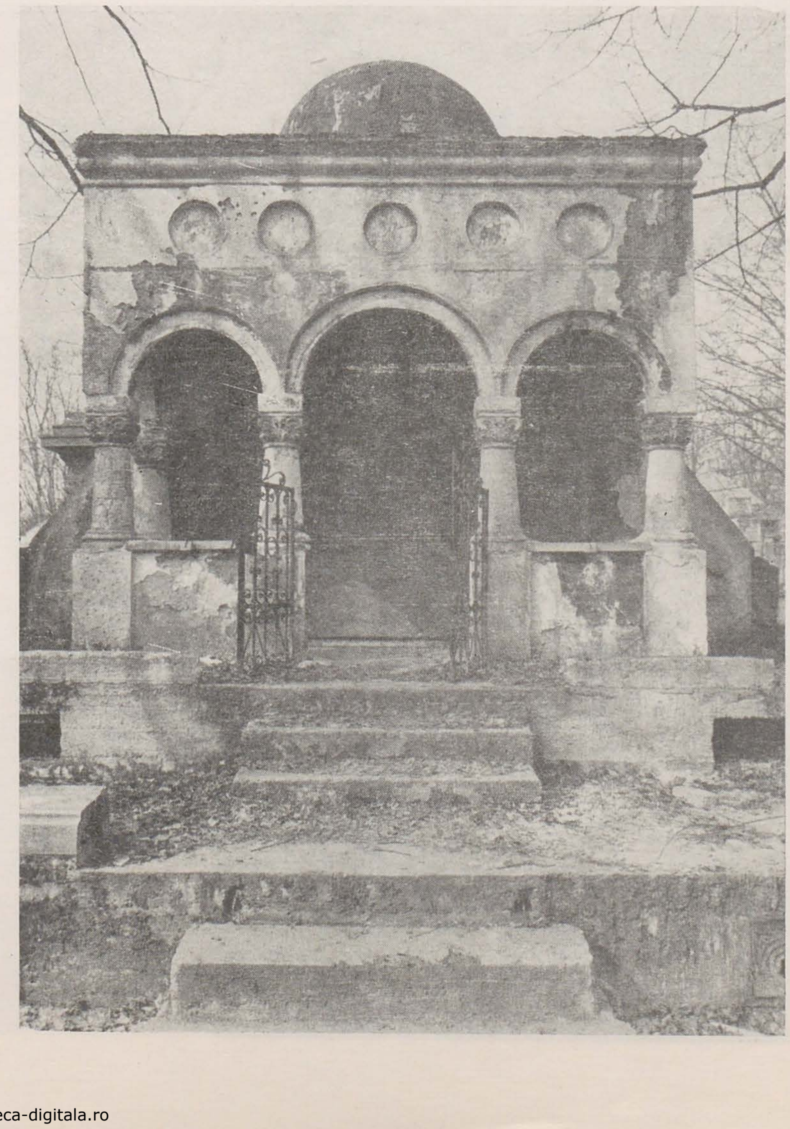
narcis și echo

probleme ale arhitecturii postmoderniste

dragoș gheorghiu

Alegerea Memoriei ca mamă a muzelor susține istoric observarea unei anume repetiții a formelor artistice în teleologia spiritului uman. Modernismul





https://biblioteca-digitala.ro

« Post-Modernist », încadrat legic într-un « fel de teleologie » [1], este o perioadă al cărei stilism fractal se distinge prin « signature of God » (expresia poetică aparține lui Mandelbrot), imaginea proiectată a creatorului. Toate stilurile anterioare, analogice, au fost caracterizate de « eliberare » mentală, de o re-naștere sau de un « Aufklärung », ca și cum, ieșind de sub semnul Copacului și trecînd sub cel al Arcei, cu o viteză a timpului de o anumită proporție geometrică (ne referim la regula descoperită de noi în arhitectura europeană — « Arta » nr. 5 /1988) se ajunge la un stilism sincretic, datorat marii condensări temporale, în care elementele geometrice ale Arcei se îmbină cu fractalii stilului viitor al Copacului.

Postmodernismul contemporan este un manierism, o fază finală a unui proces natural apărut o dată cu inteligența artificială, o geometrizare creată după chipul și asemănarea celei naturale.

Postmodernitatea, afirmă criticii ei, nu caută « un refuz al valorilor modernismului, ci un mai profund scepticism legat de acesta, o atitudine a minții (. . .) »[2] din care va rezulta fragmentarea formală, datorată « tragediei temporale », caracter al « psihozelor schizofrene (. . .) desfășurîndu-se pe o diagramă a timpului ».

Manierismele apărute între fazele renascentiste și baroce dovedesc prezența unei noi geometrii în gîndirea artistică, aceea a fractalului, element așa-zis « schizofrenic », datorită structurilor paralele, repetitive, cu « stereotipii (. . .) ca forme de ideație (. . .) revenind mereu ».

Introvertirea este o caracteristică a perioadei, cunoașterea interioară fiind fractală și centripetă (Arta nr. 5 /1988). Cunoașterea fractală, stratificată, alegorică (alegorie înseamnă « a vorbi prin intermediul unui alt/strat (n.n.) ») explică iluzionismul manierist al poeticii Postmoderne: spațiul euclidian, « modern », va suferi, prin distorsiunile percepției, aceleași deformări și decorări fractale ca și cel baroc, de exemplu.

Activitatea re-nascentistă a mentalului se materializează ca o proiecție (toate perioadele Arcei sînt « proiective »), a cărei imagine finală este corpul uman. Re-nașterea și Manierismul re-descoperă geografia antropomorfă, proiectînd-o în denumirile descoperirilor, de la atlasurile geografice ale secolului al XVI-lea la hărțile psihé-ului ale școlii freudiene din vremea Art-Déco-ului: regula geometrică aplicată fiind simetria, reflectarea, creatorul va genera o imagine virtuală, un dublu al său.

Instrumentul epocii este Oglinda.

Corpul, autoportretul, sînt imaginile (simetrice ale) lui Narcis, caracter schizotimic, « definit printr-o introvertire meditativă și abstractă, prin (. . .) contemplație greu penetrabilă din afară ».

Personalitatea narcisiană este constituită pe principiul unei concentrări fractale, un centripentism în care « pierderea contactului vital cu realitatea, reprezintă (. . .) o modalitate fundamentală de rotire a psihismului în jurul propriului său ax (. . .) ».

Dragostea lui Narcis se reflectă asupra lui însuși, fractalic, la infinit, către sine, « rupe în bucăți organizarea triontică (Eu—Tu—El) a persoanei umane ».

Simetria exclude prezența terțului, a relației triunghiulare care este cunoașterea exterioară (« Arta » nr. 11/1988, « Despre triunghiuri »). Iubirea nimfei Echo nu este geometrizată în nici un fel de către Narcis, deci îi este incomprehensibilă; atunci, din nevoia de exprimare, ea se va simetriza, va proiecta o imagine virtuală a persoanei sale, un ecou, va deveni un alt Narcis.

Un tablou de Icilio Federico Joni (« Narcis la izvor ») rezumă plastic drama nevrozei Postmodernismului: într-un peisaj clasicizat, cele două avatare[3] își proiectează imaginile virtuale. Totul emană o ordine și o serenitate atît de puternice încît gestul iconoclast al lui Narcis trece aproape neobservat; oglinda apei nu este încă sfărîmată, dar știm că în următoarea clipă liniștea se va destrăma și că fractalul apei va dezagrega în mii de fragmente proiecția creatorului.

NOTE

Toate citatele fără trimitere sînt din cartea « Psihozele » de Ed. Pamfil și D. Ogodescu, Ed. Facla, 1976.

[1] « Design after Modernism », p. 131, edited by J. Thakara, Thames & Hudson, 1988.

[2] Ibidem, p. 128.

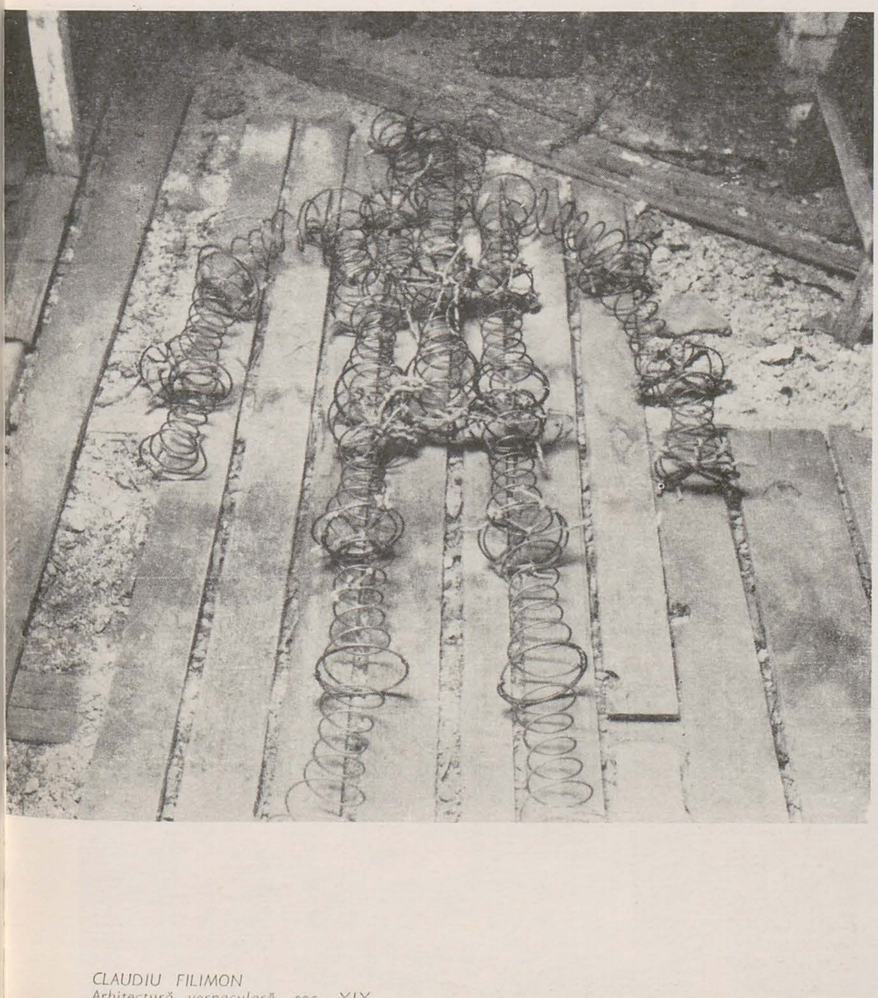
[3] Narcis ≡ Echo

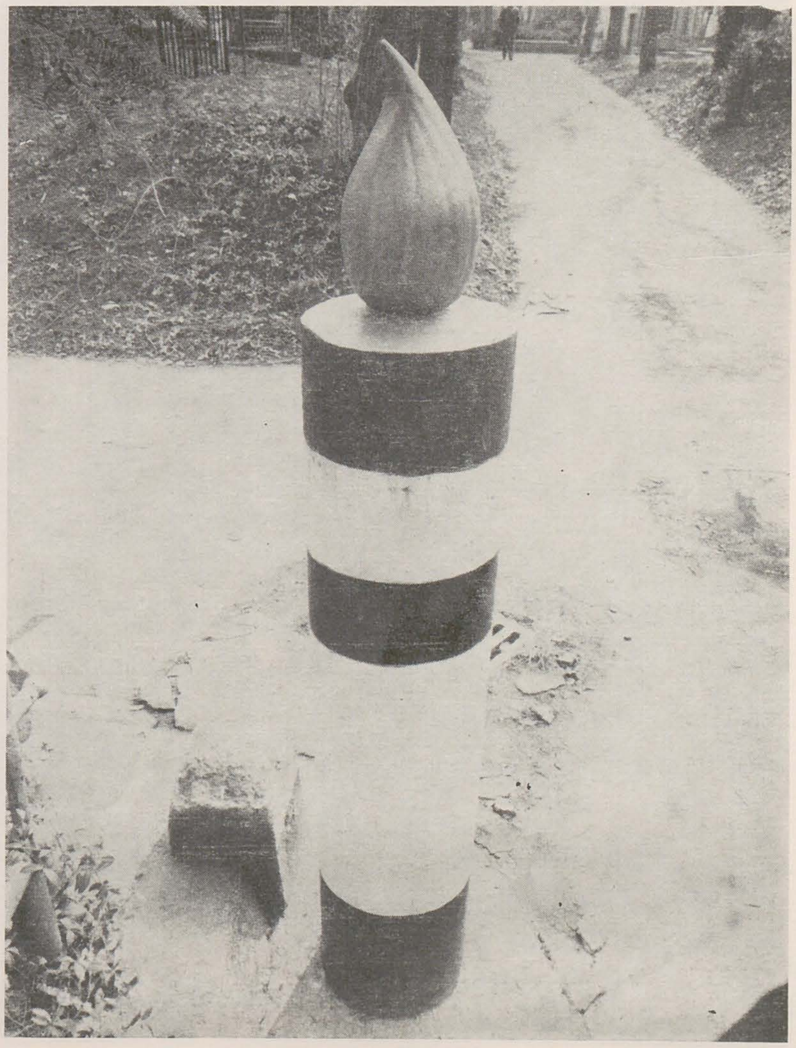
o toleranță amînată

florin iaru

Postmodernismul este, cel puțin la noi, ținta unei batjocuri deschise și, în același timp, obiectul unei secrete, invidioase admirații. Ca multe alte lucruri despre care se știe tot atît de puțin, el a ațîțat multe spirite, altminteri cuviincioase și cumpătate, să deschidă cutia epistemologică a Pandorei, în fine, să adulmece posttrauma (adevărată pastramă trufanda) ce li s-a vînturat pe la nasuri. Poate din această cauză, unul din primii exploratori ai continentului postmodern (l-am numit, deci, pe Al. Mușina) și-a întors atît de scîrbit fața de la obiectul cercetărilor sale, devenind, încetul cu încetul, un dușman al termenului. De altfel, buluceala extatică la poarta noului concept (dar să fie oare chiar un concept?), cu state vechi de serviciu în Occident, este de înțeles cînd ne amintim de voga structuralismului în deceniul opt, chiar atunci cînd venerabilul gîfîia pe ultimii metri ai modei. Pe nepusă masă ne-am trezit cu cei mai surprinzători corifei ai curentului inaugurat de curînd, postmoderni de cînd mama (lor) i-a făcut, corifei cu acte în regulă și cu post . . . în top.

Dar, la urma urmei, ce vrea să zică bietul termen (concept eu nu îndrăznesc a-l numi) rătăcit prin hățișurile noastre balcanice? După cîte știu, nu foarte mult, nu foarte complicat, nu prea ortodox, ceea ce îl onorează. În arhitectură, de pildă, postmodernă este ideea că o casă este chiar o casă, iar nu o mașină de locuit. Deși pare jenant, în casă (ca obiect final al acestei arte) trăiesc, se reproduc și mor oameni în carne și oase și nu scheme antropomorfe. În muzică, s-ar părea că postmodernismul crede că o melodie e ceva de ascultat și de băgat în memoria afectivă. Ș.a.m.d. Literatura, artă cu caracter duplicitar (limba, limbajul — fenomene nespecifice), trăiește sub un soare cu dinți: împletirea ideologiei cu viața. Dacă politichia s-ar manifesta prin mișcări coregrafice sau prin izbînzi arhitectonice, biata literatură ar scăpa de cea mai grea povară ce i-a făcut viața amară. Dar cum, volens-nolens, muza literelor se adapă la același izvor (veșnic viu, se-nțelege) care udă hectare și areale de discipline care mai de care mai științifice, este firesc să fie bănuită de zguduiri și malversațiuni. Foarte ușor înțelegem atunci scopul secret al unor curente atemporale care au făcut să ne pierdem timpul în cine știe ce deceniu: înlocuirea actului literar cu unul propagandistic. Această tristă utilitate a « artei » ca doctrină, pedagogie, reflectare și critică de context, implica automat moartea la termen a « produsului » artistic o dată cu prilejul fabricării sale. Înclin să cred că pe autorii de doctrine i-a enervat mereu entropia științifică (sau, mai bine zis, teodiceea științei) în timp ce actele artistice rămîneau în picioare. Dorința secretă a fost mereu să supună și literatura unui ciclu industrial: elaborare, adecvare la nevoi imediate, consumare, uzură morală, moarte. Gîndiți-vă numai dacă surîdem condescendent în fața geometrismului ptole-





CLAUDIU FILIMON
Arhitectură vernaculară, sec. XIX
DAN MIHĂLȚIANU
Mobilier urban

https://biblioteca-digitala.ro

meic (ori în fața atomului indivizibil), Odiseea ne face să surîdem mînzește, de invidie.
Cam aceste mici (și banale) păreri par să fie conținute în demersul literar postmodernist. Tot ceea ce își păstrează nealterată calitatea de a plăcea, de a fi în lume, de a entuziasma poate/trebuie să fie considerat artă. O veche legătură cu viul, ruptă neîncetat, din orgoliu, se reface în zona postmodernismului. O mare libertate de expresie și de mișcare, o toleranță nemaiîntîlnită (de un secol) la diversitate, bucuria originară de a acționa prin artă, iată cîteva coordonate vagi, imprecise și, de aceea, benefice ale sensibilității postmoderne. Descoperim cu surprindere că universul nu este dominat de dogmă, că nu este epuizat, că un dialog afectiv mai este posibil în lume. Descoperim că structurile de suprafață au nu numai întindere ci și acea adîncime atît de des invocată. De aceea sînt resimțiți ca postmoderni autori vechi și feluriți ca Cervantes ori Shakespeare. Shakespeare, postmodern? Ridicolul acestei asertiuni/afirmații se risipește iute, dacă admitem că un termen poate acoperi o realitate anterioară. Dar cea mai gravă acuzație vine din partea celor care consideră noțiunea ca acoperind un alexandrinism întîrziat, și care se tem ca marea vogă, succesul de public să nu acopere o tentativă de manipulare a spectatorului. Ei vor o artă participativă, incomodă, neconvențională, afirmînd că « șarmul » este adormitor de conștiințe. Mi-e greu să răspund, cînd știu că multe cărți se achiziționează din cauza prestigiului dobîndit de autor, dar mai știu că nimeni pe nimeni nu obligă să consume artă. Consumatorul/cititorul dotat cu spirit critic, stăpîn pe judecata sa, nu poate fi păcălit, în timp ce seamănul său, fratele său leneș (ori snob) nu dorește cu nici un chip să-și trăiască propria identitate. În timp ce primul, indiferent de epoca în care trăiește, are calitatea de individ, cel ce-al doilea este o masă și, oricît am dori, prin procedee, tehnici ori declarații, să-l atragem spre irepetabil, spre identificare, el va prefera să doarmă în front. De structurile sale pasive nu literatura este vinovată. De aceea postmodernismul occidental caută să recîștige pe cititor, folosind lovituri nepermise a masa de tratative teoretice, ca: aparența literaturii de senzație, erotismul politizat, rîsul trăsnit, fabulosul de sorginte s.f., bizareriile bizareriilor . . . Toate acestea ascund, de regulă, o inteligență tăioasă, strălucitoare, neliniștită și un demers antropocentrist. Din cîte romane de această factură mi-a fost dat să citesc, problema omului în lume mi-a răzbătut foarte acut. Știrile alarmante (de care noi, românii, facem atîta caz) că poezia nu se mai citește în vest, dezvăluie faptul că poeții necitiți sînt, în majoritate, ilizibili și orgolioși. Să fim însă serioși. Și acolo se scrie tot atît de multă poezie ca și la noi. Condițiile sînt oarecum altele. Și să nu uităm că nu era nevoie de nici un cenaclu pentru ca Dylan Thomas să strîngă un stadion și să-și recite versurile.
Acum, pentru că tot am ajuns la această comparație, urmează dușul cel rece. Nu putem vorbi despre vreun postmodernism românesc. Cum spunea Al. Mușina, aceasta este o dulce iluzie sincronă. Această nouă sensibilitate este condiționată prin deplina proprietate a autorului asupra sensurilor textului. Toate strategiile narativ-lirice fiindu-i permise, e de presupus că discursul trebuie să plutească liber ca păsările cerului. În caz contrar, se ajunge la o situație polemică nedorită; cu atît mai mult cu cu cît nu e nimic postmodern într-o luptă paraliterară din care sacrificat rămîne, pînă la urmă, tocmai textul. Sentimentul postmodern de împăcare cu lumea așa cum e se înlocuiește cu un efort de modificare a raporturilor. Umanul din oameni este același peste tot, condițiile îl viciază.
Trăim încă în adolescența artificială a modernismului bosumflat.

să-avem și noi postmoderniștii noștri?

alexandru mușina

Prietenul meu, prozatorul Sorin Preda, mi-a spus acum cîțiva ani: « Știi, prin '75, cînd m-am prezentat la post, la Roman, tinerele de acolo purtau încă mini. Le ajunsese din urmă moda de la Paris ». Chiar dacă « ciclurile » culturale nu au o durată așa de scurtă precum cele ale modei feminine, faptul că discutăm (cu pasiunea proaspătă a celor care abia au avut « revelația » lui) despre postmodernism, acum, în 1989, m-a obligat să-mi reamintesc observația lui Sorin Preda. Sîntem, fie că o realizăm fie că nu, nițeluș ridicoli, chiar dacă unii dintre noi avem farmec. Ridicoli și — zic eu — cumva vinovați, pentru că altele sînt, totuși, problemele acute ale culturii noastre contemporane. Contextul (și « textele » noastre) ne fac să semănăm foarte cu Chirița (în provincie), preocupată să se poarte și să vorbească precum o franțuzoaică, totul pe baza economică a « circuitului curcanului » inventat de blajinul Bîrzoi.
Totuși, întrucît am « intrat în joc » încă de acum 2—3 ani și cum e prea tîrziu să mă retrag, voi încerca să formulez cîteva idei vizavi de postmodernism în general și cîteva observații (mai mult sau mai puțin subiective) despre felul în care a fost receptat și se manifestă fenomenul la noi.
Cum am mai spus-o, discuția despre postmodernism, la noi, se poartă (cel puțin în cazul literaturii) *în absența textelor*. Iată: nici o carte tradusă din Pynchon, Barth, Barthelme, Heller, Nabokov, Burroughs. Absența, cvasiabsolută, a traducerilor de texte teoretice despre postmodernism. (Cred că primul text tradus e cel al lui U. Eco din « Secolul XX », urmat — în 1987 — de traducerile din « Caiete critice ».)
Asta încurajează atît snobismul, cît și improvizația și incoerența în construcțiile « teoretice ». Dacă nu de-a dreptul incompetența bombastică sau « jucăușă ». Pe cît pot eu înțelege, privat de contactul direct cu fenomenul și de o bună parte din informațiile necesare, postmodernismul e o manifestare a unui anume impas al culturii occidentale. Pe de o parte, ideologiile culturale de tot felul apar ca ineficiente, depășite, « deformatoare ». Pe de altă parte, arta « mare » nu poate trăi în absența unei « idei », a unei « utopii », chiar dacă asta nu-i decît un punct de plecare, « schela » care se demontează după ce « edificiul » e gata. «Toleranța » postmodernismului provine nu doar din dezabuzare, din « oboseală », ci și din absența acestei necesare « utopii ». Aici se impune o precizare: există, la anumiți postmoderniști (mă gîndesc, mai ales, la Pynchon) o « ideologie », dar aceasta e una *a entropiei*, traduce oroarea și obsesia că nu există un « sens », o « mișcare » în sus în cele umane; dacă există

p. 22
MIRCEA TOHĂTAN
GHEORGHE ILEA
p. 23
DAN PERJOVSCHI (1—3)
IOAN AUREL MUREȘAN

https://biblioteca-digitala.ro

o « evoluție », ea e înspre haos, egalizare, spre atît de des citata entropie.

Aripa « entropică », mai viguroasă, mai « vitală », a postmodernismului se întîlnește astfel cu cealaltă, a scepticismului intelectualilor hiperrafinați, în ideea că nu există « centru », nu există « ierarhie », că toate sînt « egale » și au egală valoare (ontologică și axiologică).

Postmodernismul exprimă, cred, și o « criză de creștere » a civilizației contemporane, e manifestarea șocului adaptării la un nou mediu tehnologic, deci și socio-economic, obiectual, psihologic etc. E o reacție în fața acestei « noi lumi », care nu e cu totul nouă, dar nici cu cea veche nu mai seamănă deloc. Care e « centrul » ei? Deoarece nu-l găsesc încă, postmoderniștii pornesc de la premisa că el nu există, și poate, nici nu e necesar să existe. Și, mai mult, nici nu are sens să-l cauți. Cel mult poți face efortul să *nu uiți* nimic din ce-ai fost, să iei cu tine în « noua lume » toate cuvintele, miturile, momentele culturale care au fost ale tale cîndva. (De aici « eclectismul retro » al postmodernismului.) Nimeni nu poate « controla », « dirija » în vreun fel marile mișcări culturale.

Poți însă să meditezi la ele, să încerci să le înțelegi resorturile și sensul evoluției. Și — eventual — să propui « soluții ». Adică, să militezi pentru o « utopie » fertilă, care să mobilizeze spiritele în direcția cea mai profitabilă. (Profitabilă pentru cine? Pentru noi, pentru bieții oameni năuciți de « explozia » tehnologică, științifică, informațională. O « explozie » care ne face să ne simțim cumva neputincioși, înstrăinați de noi înșine și de cei din jur, dar o « explozie » *absolut necesară*. De ce? Poate cu altă ocazie.) În ce mă privește, am propus ceea ce am numit « noul antropocentrism ». Nu « antropocentrism » pur și simplu, cum, deliberat, au citat greșit unii, ci « noul antropocentrism ». Adică, o nouă « repunere în centru » a omului *așa cum este el*, pornind de la corporalitatea-i, un om « normal ». Așa cum au făcut-o grecii. Am mai făcut-o de atunci încoace? Mă îndoiesc. Poate că, în viitor, cînd într-o dorită « cetate mondială » deosebirile « moștenite » (simbolice) între diversele categorii umane vor dispărea, cînd roboții ne vor dispensa de *anumite munci* (cum făceau sclavii cu cetățenii Atenei), vom putea să punem în practică acest proiect.

Deocamdată nu îmi rămîne decît să mă bat cu morile de vînt. (Și, mai puțin decît ar părea, cu dorința de « putere » literară, frivolitatea sau dogmatismul harnic al celor care s-au găsit să îmi conteste sau să-mi amendeze pozițiile.) Și să repet: nu postmodernismul e — trebuie să fie — problema noastră! Ci un « nou antropocentrism ». Un proiect de lungă durată, nelegat de un anume loc, care să ne permită să participăm de pe o poziție « nemarginală » la fenomenul cultural contemporan. Să fim lucizi: postmodernismul e o fază de tranziție, nu poate dura mult și, chiar dacă a dat și dă opere mari, o face pentru că *epuizează*: rolul lui e tocmai de *a epuiza* « impasul ». (Care — e o regulă în cele culturale — nu poate fi altfel depășit.) Cînd e să vedem care dintre scriitorii noștri contemporani e postmodernist, lucrurile se încurcă tare de tot. Pe de o parte, fiindcă e evident că scriitorii români au luat contact abia recent (de 3—4 ani) cu termenul *postmodernism* și cu textele reprezentative asemeni (mai trebuie, deci 2—3 ani, pînă să vedem romane « à la manière de . . . », cum s-a întîmplat cu sud-americanii). Pe de altă parte, există autori care prezintă asemănări frapante cu anum'ți postmoderniști de marcă. Rescrierea (ironică sau nu) a unor texte celebre e practicată curent de « Școala de la Tîrgoviște », denumire improprie, dar pe care o folosim în lipsă de altceva mai bun. Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Țopa (și Paul Georgescu) au — în operele lor « ficționale » — atît de multe puncte comune cu un Barth, Tournier sau Calvino (un postmodernist fermecător, pe care nu prea îl văd citat ca atare — și dacă Italo Calvino nu e postmodernist, atunci cine e?), încît nu poți să nu te gîndești la ei ca la niște postmoderniști. *Dar*, din varii motive, proza lor nu e doar o manifestare a unei hiperintelectualități (nițel sterilizante), ci și a refuzului de a privi realitatea « în față », realitatea anilor '50 — '60 în primul rînd. Un discurs funciarmente « nesincer » mimează proza lor, altfel spirituală și extrem de bine scrisă (caracteristici destul de rar întîlnite, să recunoaștem), așa încît nu văd cum acești autori, valoroși altminteri, vor putea ocupa un loc « central » în literele noastre. Aceeași problemă o ridică și Ștefan Agopian, stilist redutabil, dar care-și proiectează obsesiile (degradarea morală, reducerea la fiziologic, cruzimea « banalizată ») într-un comod început de secol al XVIII-lea.

Rămîn poeții generației '80, despre care s-a afirmat (și s-a repetat cu obstinație) că ar fi postmoderniști. Lăsînd la o parte că (chiar la sursă) aplicarea termenului la poezie produce mai degrabă confuzie decît clarifică lucrurile, să observăm că și postmodernismul unui Cărtărescu, Traian T. Coșovei sau Florin Iaru e o formă de a « evada » din « realitate ». Și apoi: dacă poeții mai sus-numiți sînt postmoderniști, ce ne facem cu Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Șerban Foarță, Emil Brumaru, cel puțin la fel de « postmoderniști »? Dacă vom cădea de acord asupra acestei *evidențe*, ce mai rămîne din omniprezentele clasificări « generaționiste »? Mai mult, dacă declarăm generația '80 postmodernistă, ce a mai adus ea cu adevărat nou în poezie? (O asemenea poziție teoretică nu face decît să servească nu doar confuziei teoretice și valorice, dar și puternicei gerontocrații literare.) Nu insist, mi-am explicat pe larg poziția în « Postmodernismul — o frumoasă poveste » (« Astra » nr. 4/1988). Totuși, țin să repet: înainte și dincolo de postmodernism, altele sînt problemele reale, vitale ale literaturii noastre, chiar dacă unora li se pare absolut necesar « să-avem și noi postmoderniștii noștri ».

antologie

« Sinuciderea » e tipică pentru toate avangardele. Luați exemplul suprarealiștilor. Fiecare grupare suprarealistă a considerat-o pe cealaltă eretică. După o serie de excomunicări, menite să asigure o mai mare « puritate », suprarealismul a murit, în cele din urmă. Nu a reușit să supraviețuiască propriilor sale începuturi idealiste.

Proba de rezistență a fiecărei mișcări avangardiste e de « épater le bourgeois », de a « șoca audiența ». Dar nici o audiență nu poate fi prea tare șocată de un anumit tip de provocare fără a-l absorbi după aceea. Cînd provocarea e absorbită și acceptată, atunci ea încetează de a mai fi o provocare, atunci mișcarea înțelege că acțiunile sale nu mai sînt revoluționare, dînd naștere la academie.

Muzeul de Artă Modernă, un muzeu al avangardei, demonstrează că provocările avangardei timpurii au fost fructificate, producînd un nou clasicism. Arta expusă aici nu mai este avangardă. Mulțimea care se înghesuie să vadă « Guernica » lui Picasso, o privește ca pe o nouă formă a clasicismului, ca pe o artă a timpului nostru, care ne exprimă perfect sentimentele. Inițial, arta abstractă era menită să inducă o stare de criză spectatorului, frustrîndu-l. Acum nu ne mai simțim frustrați nici în fața lui Picasso, nici în fața pictorilor abstracți în general;

(urmare în pagina 25)

https://biblioteca-digitala.ro

atelier 35

oradea

călin dan

Enunțurile critice referitoare la tinerii artiști orădeni nu au putut evita locul comun al observării unei « productivități de tip colectiv ». Această bază de discuție e reală și, pînă la un punct, utilă. Ea își găsește argumente sprijinitoare în: a) relativa omogenitate existențială și spirituală, la nivelul cîtorva generații învecinate; b) manifestarea inteligentă a unei tehnici de autopromovare prin intermediul grupului, pentru a contracara diverse presiuni exterioare; c) (eventual) influența unui *pattern* cultural propriu locului, promovînd libera circulație a ideilor, starea de boemă fertilă, comunicarea necrispată, la nivelul obiectului artistic cel puțin.

Valorile individuale sînt, în același timp, indiscutabile, ca și autonomia problematică a fiecărui demers. În nici un caz nu se pune problema « echipei », a « școlii libere », a unei atmosfere lucrative de tip Bauhaus, nici măcar cea a unui *cenaculum* gravitînd în jurul aceleiași problematici. De fapt, aici se manifestă, cu o curioasă rigoare, valabilitatea conceptului de *entropie*, propulsat de estetica postmodernismului.

Mulți dintre artiștii acestui grup au o gîndire structurată modular. Indiferent de « emisia cantitativă » (mare, medie, scăzută), cîmpul problematic al fiecăruia este, în genere, monocord, deci reductibil la o siglă recognoscibilă care, prin reiterare/adîncire, alcătuiește un discurs, uneori abisal, alteori aforistic. Această situație favorizează evident participarea la un edificiu expozițional colectiv (menit să configureze un meta-discurs plastic) și dispensează, în general, de necesitatea elaborării unui cenotaf personal al ideilor și obsesiilor vizuale. În orice moment, contextul artistic orădean poate da o armonie serială, cu mai multe paliere problematice articulate radiar, spre deosebire de expoziția personală, a cărei structură e labirintică, introducînd, pe lîngă o simultaneitate perceptivă, și o temporalitate acceptată la nivelul avansurilor și revenirilor în puncte nodale multiple. Această limitare, deliberată sau nu, își găsește eficiența tocmai în structura manifest entropică a peisajului cultural postmodern, în acest « colectivism » lax și dezbărat de prejudecăți opționale.

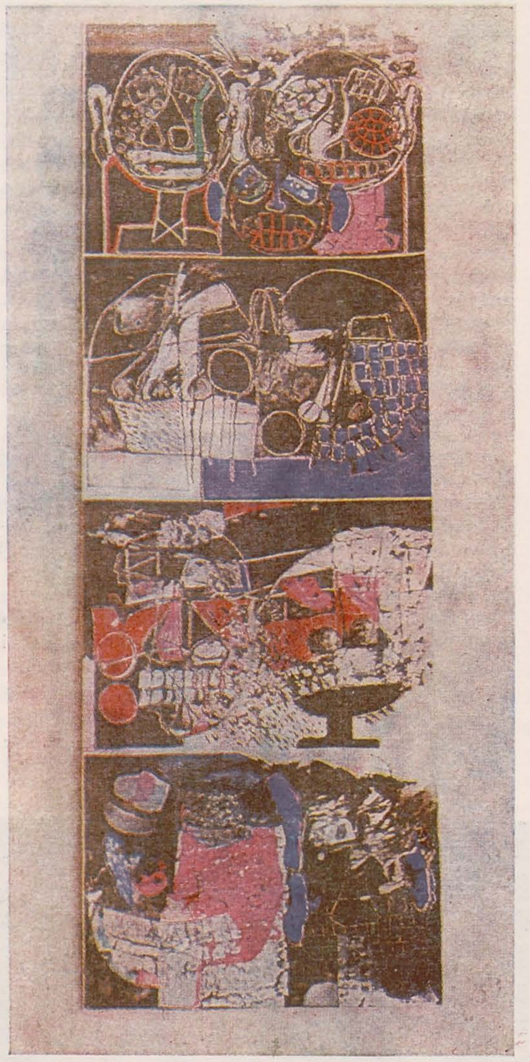
Astfel, expoziția orădenilor alătură în mod grăitor fragmente de modernitate (obiectele duchampiene ale lui Rudolf Bone, conceptualismul lui Gyöngyi Ujvárossy Kerekés, ori Nicolae Onucsan) cu tipologia postmodernă, unde funcționează obsesia antropologică (Ioan Mureșan, Gina Hora, Dorel Găină Gerendi, Dan Perjovschi), stilistica neoexpresionistă (Vioara Bara, Sorin Vreme, Emil Dobriban, Anghel Iulian), citatul cultural « major » (Judit Egyéd), acceptînd totodată cu larghețe și piese « de fundal », menite să acorde un respiro salutar parcursului extrem de dens.

Se pune, desigur, problema « ieșirii din pluton », a unei asumări pe cont propriu, fără recurgerea la vecinătăți. Operația, riscantă, ar putea duce la pierderea forței originale pe care o dă această globalitate; ea ar putea, însă, genera și opere semnificative. În acest sens, e convingător demersul Vioarei Bara, afirmînd cu ambiție și aplomb problematica feminină a evoluției ciclice de la copilărie la maturitatea fertilă, totul pus sub semnul unei tensiuni (auto)destructive, apocaliptice la nivel subliminal (într-o personală paralelă cu expoziția colegilor săi).

O modalitate interesantă de a pune în ecuație relația dintre gestul minim și exaltarea unui unghi de vedere personalizat este trans-figurarea procedeelor graficii, mediu de expresie prin excelență « secret » și nespectacular. Pare să fi devenit un specific al locului abordarea instalaționistă, crearea de ambiente în care desenul (Alice Szabo, Perjovschi, Vreme), pictura (Dorel și Aniko Găină Gerendi), gravura (Laszló Ujvárossy) se exprimă volumetric, dialoghează cu alte materiale (ceramică, lemn, plan-film), într-o grăitoare pulsiune spațială, menită nu atît să confirme un procedeu deja cunoscut, cît să exprime o irepresibilă dorință de libertate emoțională, o voință benefică de a șoca privitorul în vederea unei comunicări mai complexe. Chiar și marile panouri pictate de Vioara Bara uzitează colajul, « ieșirea din cadru », într-o caracteristică neîncredere față de capacitățile empatice ale suprafeței tratate convențional.

În sprijinul acestui « portret de grup » (unde au fost nominalizate doar cîteva personaje) mai vin și două alte aspecte, aparent contradictorii: pe de o parte, « acționismul », sublimat fotografic, ceea ce implică, inevitabil, o punere de acord a coechipierilor (cazul Perjovschi, Găină Gerendi, Hollo Barna) și, mai ales, tendința de a recurge la surse anonime, destinate să anuleze asperitățile personalității creatoare. În acest sens trebuie, cred, citite, piesele de atmosferă orientală ale lui Perjovschi, Dorel Găină Gerendi, Rudolf Bone (în pofida salturilor polemice de tip dadaist) sau rapelurile făcute de Laszló Ujvárossy la gravura populară în lemn, la etnografie în general.

Pentru a da o încheiere acestor observații fugare, să constatăm, în deplină obiectivitate, că *atmosfera* postmodernă a plasticii tinere de la noi își găsește un excelent eșantion de probă în atelierele și expozițiile orădene.



GINA HORA

olga bușneag

Organizată în trei galerii distanțate între ele — la « Căminul Artei », în sala « Atelier 35 » (a galeriei « Orizont ») și la « Hanul cu Tei », manifestarea tinerilor artiști din *Atelier 35 Oradea* te îndemna să peripatetizezi, obligîndu-te la un parcurs ce favoriza reflexia și evidenția subterana rețea de legătură care reunea într-un tot, într-o unică și vastă « instalație », cele trei spații. *Interdisciplinaritatea, disponibilitatea ludică, dimensiunea spectaculară, propensiunea neo-expresionistă* — trăsături comune majorității participanților — fundamentau coerența interioară a acestui trinom expozițional în care triumfa nu o sumă de indivizi, ci *spiritul de echipă* al unui tot.

Fascinația realului (a unui real crud uneori), implicarea în actualitate, fervoarea experimentală, investigarea noilor situații ale imaginii și a valorilor expresive ale unui nou material precum hîrtia (internațional testat) transpar deopotrivă în cele 21 de expoziții pe care Atelier 35 Oradea le-a organizat din 1981 și pînă astăzi; căci pentru acești artiști expoziția a devenit disciplină a înaintării, un mod de a-și organiza fluxul creativ și totodată inițiere a unui dialog emițător-receptor. Discernem aici, pe de o parte, o emoționantă și perseverentă încercare a unei generații de a-și cunoaște și depăși limitele, de a-și găsi o identitate, pe de alta, tentativa de a participa la mișcarea artistică internațională de idei, mișcare de care o apropie un număr comun de teme și obsesii: fragilitatea condiției umane, solitudinea, ocrotirea ecologiei, ingenuitatea sufletului infantil ș.a.

Ceea ce dă gir și temeinicie acestor febrile explorări de noi mijloace de expresie, ceea ce le imprimă *calitate plastică* este punctul de pornire: *un serios studiu academic*. « Noi sîntem astăzi alții decît cei de ieri » — motiva Dorel Găină Gerendi (într-o tinerească asumare heraclitiană a temporalității) mobilitatea explorărilor tinerilor orădeni, gustul lor pronunțat pentru experiment. Aceste « exerciții » conving însă în primul rînd prin *profesionalitatea* lor subiacentă. Indicînd complexitatea interdisciplinară, dinamitarea granițelor dintre genuri, drept o « qualité maîtresse » a participanților, porneam de la faptul că mai fiecare practică *eseul intermedia* (conjugînd desenul, pictura, colajul, fotografia, instalația, happeningul ș.a., ca să nu mai amintim că mulți se dedau la exerciții poetice remarcabile). Dar în acest « portret de grup » fiecare prelucrează altfel impulsul venit de la un referent comun (tema « aripei », printre altele), fiecare pliază la preocupările sale particulare același material (hîrtia, de pildă), una din surprizele manifestării Atelierului 35 Oradea fiind și varietatea și vitalitatea talentelor, prospețimea și imprevizibilul expresiilor.

Astfel picto-obiectele concepute de *Aniko Gerendi-Găină* din hîrtie de ambalaj (hîrtie gofrată, pliată și pictată cu tempera) — adevărat elogiu al efemerului și fragilului — dezvăluie o capacitate rară de transfigurare, de înnobilare a unui material anonim. Sub efectul prelucrării, pungile de hîrtie se transubstanțializau în potire de aur, adevărate « capcane pentru vis ». Cred că Aniko e fericită cînd manipulează hîrtia: mi-o închipui zîmbind.

« Personajul cu pelerina oglindă » al lui *Ioan Aurel Mureșan* ni se înfățișează ca un strigăt al conștiinței, al eului amenințat. Puține picturi ale neo-expresioniștilor autohtoni ating nivelul de tensiune al lucrărilor acestui artist, la care totul pornește dintr-o trăire autentică, dintr-o profundă implicare existențială. Avem în fața ochilor o pictură care vorbește despre actualitatea noastră, despre destinul amenințat de agresiuni al omului contemporan, într-un limbaj exploziv, dar permanent controlat plastic.

Și spiritul acid al « antropogramelor » lui *Dan Perjovschi* (care iau uneori aspect de cosmogonie), antropograme de superioară minuție, vorbește despre robotizarea, reificarea și, în cele din urmă, de anularea chipului uman; încarcerate în caroiajul paginii sau al ruloului-Kakemono, siluetele umane modificate comunică o problematică actuală, angoasantă.

O impresionantă încărcătură vitală, gest degajat și forță virilă emană picturile din personala *Vioarei Bara*, picturi a căror violență expresivă vorbește despre un temperament îndrăzneț, despre o pasională angajare existențială.

Dezvoltînd în suita « Condiția zborului » tema « aripei », care devine pe parcurs semn, scriere, *Dorel Găină Gerendi* atacă una din temele sale obsesionale: elanul ascensional; acesteia i se subsumează și « Daimonul pre pămînt », decupat în carton și acoperit de poeme pe una din fețe, siluetă evocatoare a leonardescului om-pasăre.

O bogăție de negruri, în nesfîrșite nuanțări, o rară invenție de forme, revărsare a tumultului imaginativ și a unui gest liber, ne întîmpină în desenele lui *Sorin Vreme*; nu mai puțin rețin privitorul riguroasele « compoziții » ale *Mariei Minchevici*, cu ritmica lor savantă, cu o dinamică secretă în care se concretizează o forță plastică puțin comună. Instalația lui *Lászlo Ujvárossy* din ciclul « Zestrea » este în consens cu o întreagă direcție contemporană de recuperare a kitsch-ului golit de sens, Ujvárossy propunînd însă întoarcerea la starea de puritate a folclorului arhaic.

Nu putem trece (și totuși o facem din cauza spațiului) peste « Portretul de familie » al *Ginei Hora*, care se combină spontan într-o « instalație » împreună cu « Personajul cu perină » al lui Hollo Barna, nu putem trece nepăsători prin fața « Porții bunicii » a lui *Nicolae Onucsan* și prin fața fiecărui participant, fiecare punînd un accent în acest « falanster » sui generis, în care spiritul de echipă se îmbină atît de armonios cu respectul reciproc, cu civilitatea. Climatul efervescent de studiu și investigație înscrie Atelier 35 Oradea într-o arie europeană de preocupări și experimente.

https://biblioteca-digitala.ro

(urmare în pagina 23)

așteptăm de la ei exact ceea ce ei ne dau. În prezent, nu cred că ar exista ceva în toate galeriile din Soho sau East Village capabil să creeze în privitor o stare de criză sau refuz ca cea produsă de exploziva mișcare de avangardă de la începutul secolului.

Discutînd în termenii atitudinilor revoluționare ale futurismului sau ale altor avangarde timpurii, trebuie să concluzionăm că astăzi avangarda a murit.

Moto-ul futuriștilor era « jos cu răsăritul de lună ». « Răsăritul de lună » însemna romantism, ideea poeziei ca pasiune, emoție, sentiment. Fiecare mișcare avangardistă este, în sensul acesta, inerent destructivă. Se distruge o anume imagine a trecutului. Picasso și cubismul au distrus forma, pictura abstractă a distrus figura recognoscibilă, iar *action painting* a distrus însăși pensulația.

Există un punct, și asta s-a întîmplat cu avangarda contemporană, cînd ajungi la pînza albă, scena goală, concertul mut. Ce este John Cage altceva, dacă nu un concert alcătuit din tăceri? În stadiul acesta se atinge o limită fără întoarcere, ceva peste care nu mai poți trece. După ce ai dat foc la teatru, ai mîncat pînza — atingi punctul zero. Singura soluție posibilă e un soi de reîntoarcere. De aceea, definesc postmodernismul ca pe o vizitare, adesea ironică și critică, a formelor trecutului.

În arhitectură a fost clar. O dată atinsă puritatea absolută a peretelui-cortină, clădirea pur geometrică, ajungi la abolirea arhitecturii. După aceea, ori te întorci la niște forme ale unei arheologii criticiste, ori nu mai știi ce să faci. Într-un astfel de moment nu mai există, esențialmente, nici o cale de a merge înainte fără a te uita înapoi. Trebuie să acceptăm consecințele vechii avangarde ca pe un nou clasicism.

Cred că mulți arhitecți ar putea foarte bine să continue să construiască în tradiția lui van der Rohe, Gropius sau Frank Lloyd Wright. Dar ar produce doar exemple excelente ale artei curente, ale noului clasicism. Doar din greșeală am putea numi așa ceva avangardă.

Un pictor care astăzi ar face forme geometrice în tradiția lui Mondrian, poate concepe imagini extraordinare și foarte apreciate. Dar nu trebuie considerat un avangardist. Este un pictor care lucrează în acord cu sensibilitățile și gustul prezentului. De aceea, aceleași forme pot fi regăsite în designul industrial, în produsele sale. Sînt forme absorbite de societate. Nu spun asta cu o nuanță de incriminare. Mi se pare că există un ritm biologic al mișcărilor artistice. Totuși, cred că sînt anumite momente în care e foarte dificil de înțeles ce înseamnă o nouă avangardă.

Probabil că în anumite perioade mișcările avangardiste nu sînt necesare. Să spunem că la un moment dat arta alege o cale avangardistă pentru că trebuie să înlocuiască alte provocări formale. Să ne amintim de exemplu, în '68, în timpul mișcărilor studențești, arta aferentă acestora nu avea nimic de a face cu avangarda. Uneori era foarte realistă, alteori îmbrăca formele artei « pop ». Înseamnă că în acel moment, rolul provocării și al rupturii nu aparținea artei, ci acțiunii politice și sociale. Era un fel de compensare. Ne-am aștepta ca cele mai revoluționare grupări să producă arta cea mai revoluționară. Dar nu e așa întotdeauna.

Probabil că singurul moment al acestui secol în care a părut posibil să se conjuge acțiunea politică și cea artistică a fost cel al primilor ani ai Revoluției Sovietice. Dar am văzut că iluziile lui Tatlin și Maiakovsky au fost repede spulberate.

Termenul de « avangardă » ar trebui folosit într-un sens foarte strict, istoric. Avangardele de la începutul secolului sînt foarte diferite de avangardele de după 1950, și mult mai diferite de tot ceea ce am putea numi avangardă astăzi. Avangarda tradițională miza pe refuzul operei sale de către audiență. Acum, pare a exista o audiență apreciativă pentru orice formă de artă. Arhitectura lui Borromini era de netăgăduit avangardistă în comparație cu cea a lui Bernini, și la fel cea a lui Bernini față de Renaștere. Dar în sensul acesta avangarda este doar un termen folosit pentru a desemna orice nouă formă de artă față de trecutul său. Termenul devine atît de general, încît își pierde uzanța.

Nu poate exista avangardă fără o societate care să reacționeze împotriva ei. Avangarda este, probabil, o categorie socio-istorică, mai degrabă decît una artistică. Altfel, ar trebui să folosim acest termen ca pe un soi de categorie meta-istorică în care orice nouă formă de artă este avangarda celei precedente.

(traducere de Carmen Popescu)

Umberto Eco în « The Culture of Fragments », Precis 6 — The Journal of the Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, 1987.

dezbateri

oglinda fără sfîrșit

decebal scriba

Introduceți moneda
Introduisez la monnaie
Introduce the coin
Geldstuck einwerfen

(Juan Goytisolo — *Semne de identitate*)

Întîmpinare

În insulele Canare se înălța o imensă statuă de bronz a unui cavaler care arăta, cu spada sa, înspre Apus. Pe soclul stătea scris: Înapoi. Dincolo de mine nu mai există nimic.

După R. F. Burton, *O mie și una de nopți*, 11, 141 (Jorge Luis Borges și Adolfo Bioy Casares — *Scurte istorii extraordinare*)

Ieri s-a și dus, iar mîine n-a sosit.

(Quevedo)

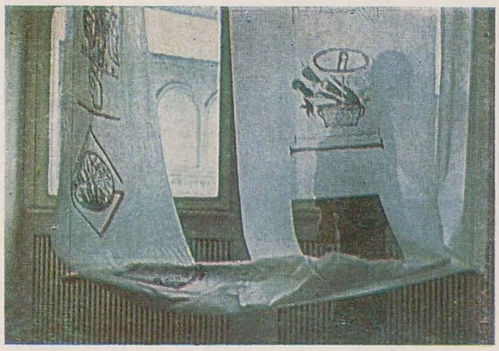
« Din nefericire „postmodern" este un termen bun *à tout faire*. Am impresia că astăzi cel care-l folosește îl aplică la tot ceea ce-i place. Pe de altă parte, pare să existe o tentativă de a-l face să alunece înapoi: la început, părea să fie adecvat pentru unii scriitori sau artiști care au creat în ultimii douăzeci de ani, apoi încetul cu încetul a ajuns la începutul secolului, apoi și mai în urmă, și marșul continuă: poate peste puțin timp categoria postmodernului o să ajungă la Homer.

Cred totuși că postmodernismul nu este o tendință care poate fi circumscrisă cronologic, ci o categorie

1. Nevoia acută de repere stabile — într-o lume în care efemeritatea adevărurilor prea repede și cu prea mult zgomot impuse, și succesiunea curentelor de tot felul, n-au făcut decît să urgenteze criza.

2. Încheierea unui ciclu; presentimentul că se încheie CEVA, efortul de a identifica semnele unui ALTCEVA.

3. Suprasaturarea de informație, recunoașterea incapacității de a imagina, de a propune un model complex care să ordoneze această masă de informații, conduce la tentative de constituire a unor mega-cîmpuri de semne, în ideea că chiar « murmurul » unui astfel de cîmp



LASZLÓ UJVÁROSSY
VIOARA BARA
ANIKO GĂINĂ-GERENDI

https://biblioteca-digitala.ro

spirituală, sau mai bine zis un *kunstwollen*, o modalitate de a opera. Am putea spune că fiecare epocă își are postmodernismul ei, tot așa cum orice epocă are propriul ei manierism (într-atît, încît mă întreb dacă postmodernismul nu este numele modern al manierismului, socotit categorie metaistorică).

....

Trecutul ne condiționează, ne apasă umerii, ne șantajează.

....

Avangarda distruge trecutul îl desfigurează: *Domnișoarele din Avignon* sînt un gest tipic de avangardă; apoi avangarda merge mai departe, distrugînd figura, o anulează, ajunge la abstract, la informal, la pînza albă, la pînza sfîșiată, la pînza arsă; în arhitectură va fi condiția minimă a *curtain wall*-ului, edificiul ca stelă, paralelipiped pur, în literatură distrugerea fluxului discursiv, pînă la colajul *à la* Burroughs, pînă la tăcere sau pagina albă; în muzică va fi trecerea de la a-tonalitate la zgomot, la tăcerea absolută (în acest sens John Cage, la începuturile sale, e modern).

poate avea o semnificație.
4. Sensibilitățîi analitice a modernului i se substituie sensibilitatea sintetică a postmodernului; vaste scenarii integratoare, în care semnificația părților este neglijată în favoarea întregului.
5. Asimilarea a tot ce există și propulsarea acestui tot în ficțiune.
6. Nuanța de continuitate, pe care însuși termenul de postmodernism o propune, nu este decît un aspect al exasperantei lipse de stabilitate, al absenței criteriilor ferme necesare ancorării noilor proiecte — spații vaste, luxuriante, dar goale de un conținut încă neconfigurat, așteptat în egală măsură cu neliniște și speranță.
7. E ca și cum întreaga realitate este antrenată într-un vast proces de centrifugare, care, creînd aglomerări pe cît de reale ca substanță, pe atît de artificiale ca sens, dilată vidul central ...
8. Soluția propusă de postmodernism este întreținerea unei stări de alertă permanentă în circumscrierea inexprimabilului prin orice mijloace.
9. Imaginea lumii, reflectată în noi, regăsește imaginea noastră reflectată în lume, ca un șir infinit de oglinzi, reflectînd o imagine ce, multiplicîndu-se la nesfîrșit, are de fapt o singură țintă: să se regăsească pe sine.
10. Poate caracterul său dual, implicînd o dublă viziune simultană (Hassan), poate poziția față de conceptul de sublim (la Kant — cf. Lyotard) poate și una și cealaltă împreună, ar merita considerate ca trăsături esențiale ale atitudinii postmoderne.
11. Post-modernismul, oricum, nu este în cele din urmă decît un alt aspect al permanentei meditații în jurul aceluiași etern model al lumii, din altă perspectivă.
12. Momentul ce-l traversăm, ni l-am putea imagina ca pe un imens efort de recentrare a unei lumi fragmentate, rigidă și contradictorie, care, înaintea identificării unei noi verticale, se dezintegrează, poate tocmai pentru a lăsa șansa noii legi să se nască.

Dar sosește momentul în care avangarda (modernul) nu poate merge mai departe, pentru că a produs un metalimbaj care vorbește despre textele sale imposibile (arta conceptuală). Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat: cu ironie, fără candoare.

....

Ironia, joc metalingvistic, anunț la pătrat. Din care cauză dacă, la moderni, cineva nu înțelege jocul, nu-i rămîne decît să-l respingă, la postmoderni se poate întîmpla ca jocul să nu fie înțeles și să fie luat ca atare în serios.»

....

Întotdeauna se găsește cîte cineva care să ia discursul ironic în serios.»
(Umberto Eco — *Marginalii și glosse la* NUMELE ROZEI)

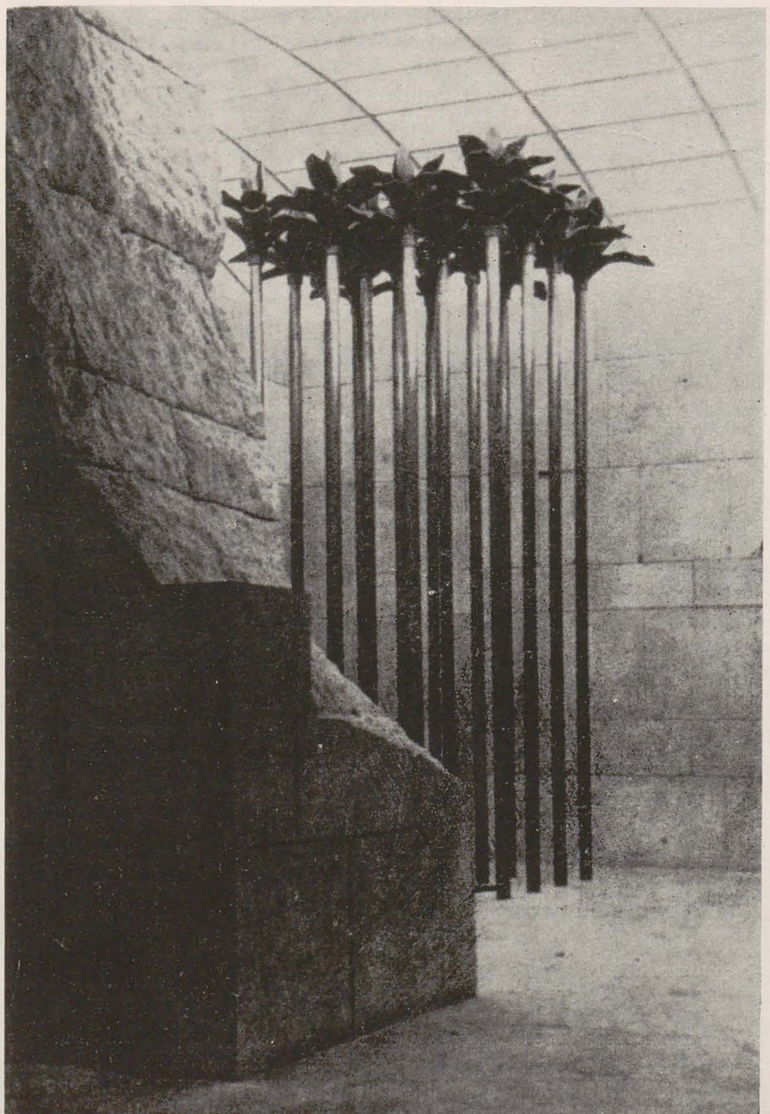
Castelul
«Astfel sosi în fața unui imens castel, pe al cărui frontispiciu stătea scris: Nu aparțin nimănui și aparțin tuturor; înainte de a fi intrat te aflai deja aici, vei rămîne aici și atunci cînd vei ieși.»
Diderot, *Jacques le Fataliste*, 1773 (Jorge Luis Borges și Adolfo Bioy Casares — *Scurte istorii extraordinare*)

noile (re)surse

liviu dănceanu

Între modernism și postmodernism s-ar putea opera distincția pe care o făcea Ștefan Odobleja (în *Psihologia consonantistă*) între «gîndirea creativă (productivă), care descoperă noul în planurile ideilor și lucrurilor, și gîndirea logică ce filtrează, verifică, justifică și ordonează ceea ce este deja descoperit». Întreaga istorie a muzicii (și nu numai) este, de fapt, alternarea a două anotimpuri: unul al căutării, descoperirii și escaladării noului (modernismul) și un altul al revendicării, consumării și digerării lui (postmodernismul). Se vorbește astăzi cu obstinație despre postmodernism. Nu este, credem, vorba despre o «ediție princeps», ci de reeditarea într-o ediție revizuită a unui text fundamental.

1. În terminologie lupasciană, actualizarea unor surse sonore virtualizează forme și genuri aferente, caracteristice. Impostarea, post-renascentistă, a instrumentelor cu claviatură a reclamat forme și genuri specifice, preferențial contrapunctice (invențiunea, fuga, toccata). Perfecționarea instrumentelor așa-zis monodice, la început cele cu coarde (sublimate pînă la capodoperă de maeștrii cremonezi), apoi cele de suflat (cizelate printre alții de un Böhm, Buffet sau Heckel) a impus genul



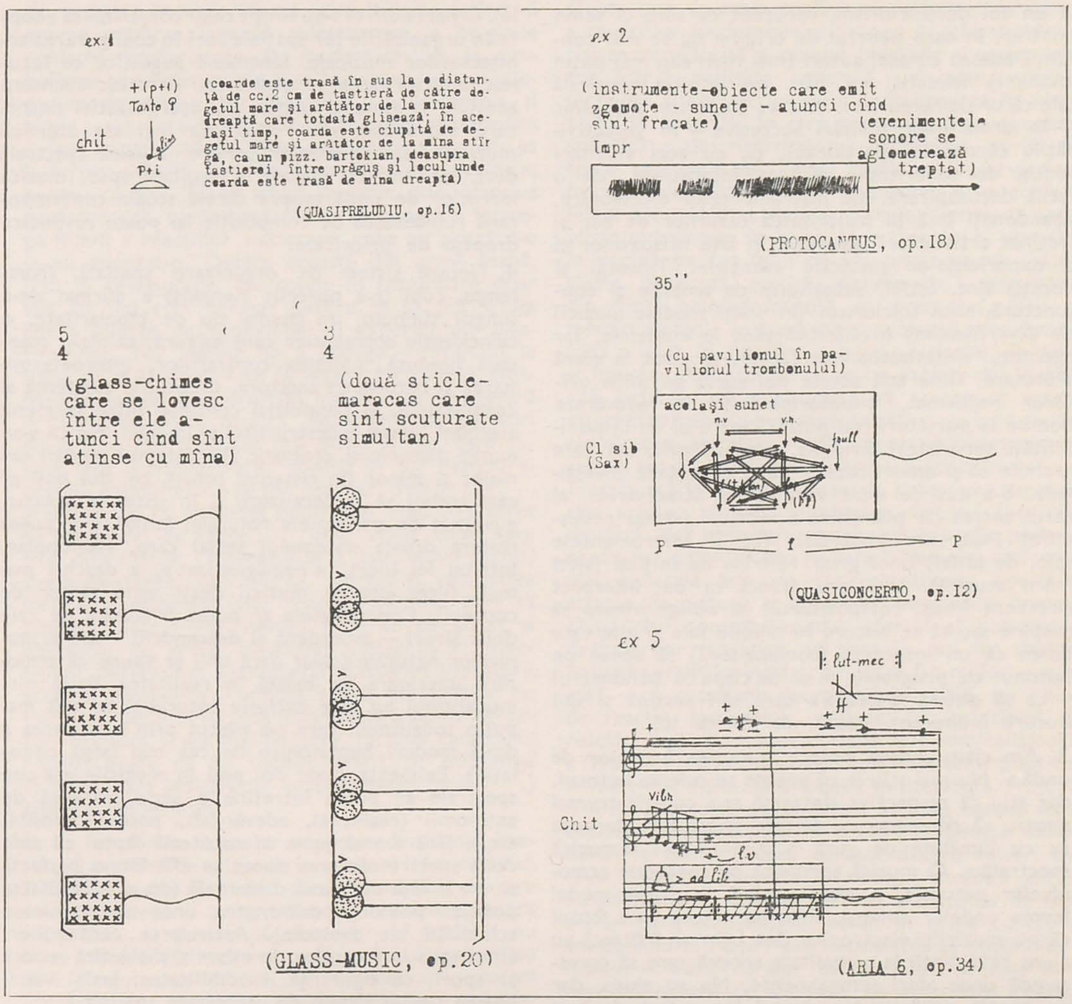
GERD NEUMANN (1—3)
Arhitectură vernaculară, sec. XIX

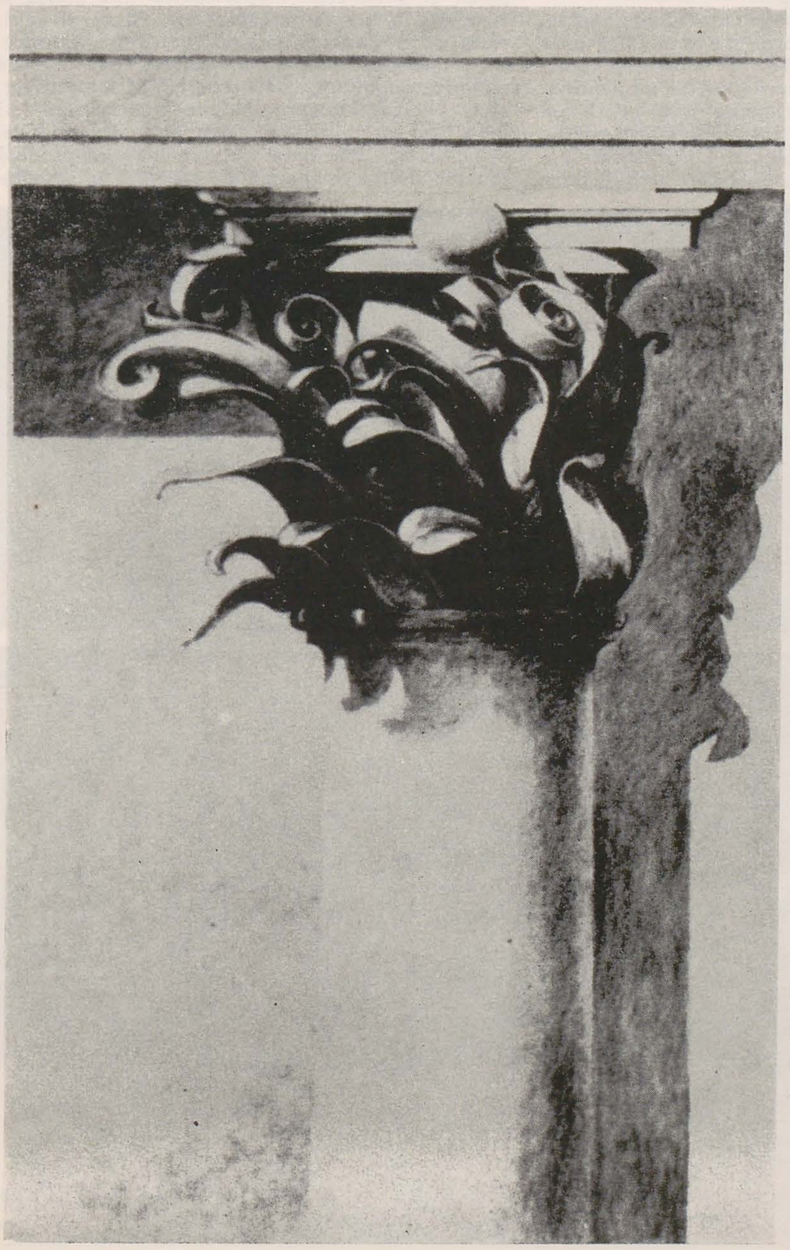
SORIN CHIFIRIUC
GAETANO PESCE

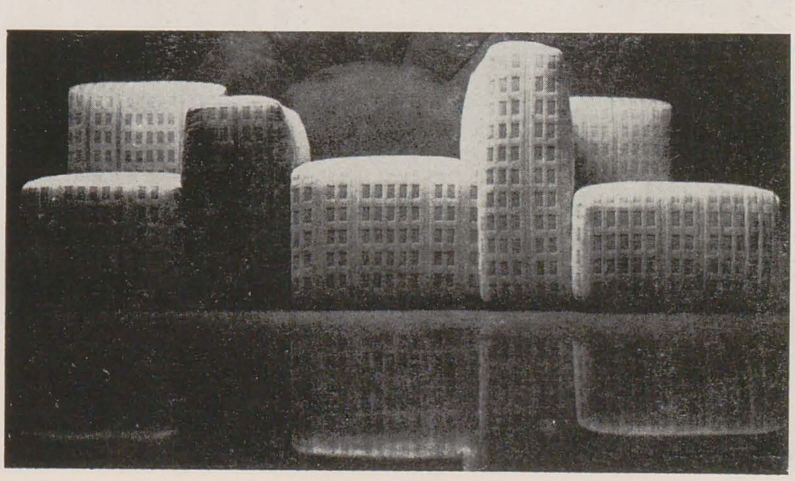
https://biblioteca-digitala.ro

concertant. Însăși cristalizarea celui mai complex instrument care este (încă) orchestra simfonică a declanșat fenomenul simfonismului, gen definitoriu pentru creația muzicală cultă europeană din ultimele două secole. Numai instrumentele electronice apărute, ce-i drept, relativ recent și nestabilizate încă (dar vor fi oare vreodată?) sînt din această perspectivă debitoare. Ele și-au prevalat mai întîi, asumîndu-și apoi cu nonșalanță, forme și genuri consacrate de alte surse sonore, colonizîndu-le, uneori chiar parazitîndu-le. Muzica electronică, debordantă în domeniul invenției sonore, nu și-a făurit structuri temporale imanente. Ea continuă să fie ca o grimă aplicată pe fața formelor tradiționale, iar « camerele acustice » ale lui Rolf Gehlhaar, de pildă, ori (cu atît mai puțin) genurile muzicii de divertisment nu o pot șterge. Sunetele sinus, cele sintetizate sau, mai nou, re-sintetizate nu exaltă decît disponibilitățile unui singur parametru — timbrul (culoarea) — insuficient însă pentru creația muzicală. Dacă muzica electronică și-a rezolvat cu brio problema spațiului (a confortului sonor), problema timpului (care motivează devenirea, împlinirea) rămîne deocamdată în suspans. Fără a desconsidera caracterul predial, filial al unor posibile noi arhitecturi sonore, muzica electronică trebuie să-și edifice genuri și forme autonome și autotrofe. Altfel, va rămîne o eternă Cenușăreasă în căutarea unui pantof fermecat, iluzoriu.

2. Există compozitori care nasc instrumente și există instrumente care nasc compozitori. În primul caz — avantaj muzica, profesionalismul, în cel de-al doilea (de cele mai multe ori) — avantaj diletantismul, impostura; pe de o parte pofta pentru timbruri noi, insolite (a unui Karlheinz Stockhausen, Harry Parch ori, la noi, Iancu Dumitrescu), ivită din debordarea convenientelor, din acel rest ofertat de prea-plinul fanteziei și precaritatea mijloacelor, de cealaltă parte, îmbuibarea cu sunete și conglomerate sonore sintetice, prefabricate, generos și neselectiv dăruite de ingineria electronică. Demonopolizarea muzicii, oralizarea creației componistice, ca și democratizarea ei duc inevitabil







https://biblioteca-digitala.ro

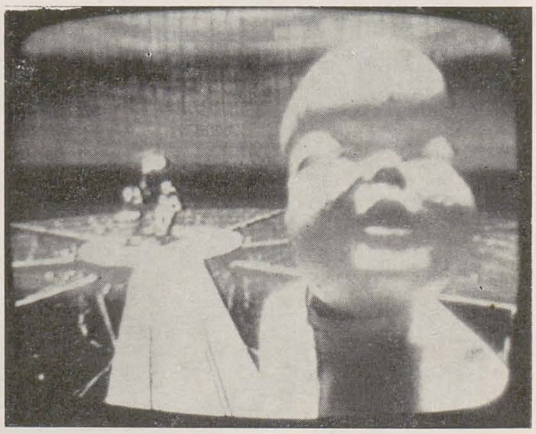
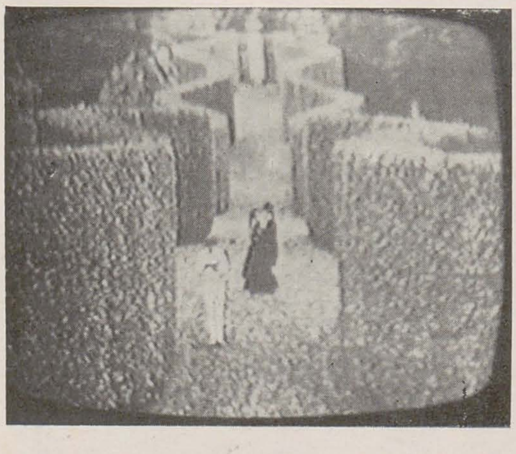
la un soi de folclorism, recurent de sens și semn contrar, în care punctul de origine nu se mai confundă adesea cu acei autori (mai mult sau mai puțin anonimi) investiți cu har, cu intuiție muzicală (ale căror demersuri se difuzau imperios și organic — în urma unor polisări succesive — în colectivitățile cărora le aparțineau), ci, cu acei veleitari seduși de sonoritățile *déjà-vu*, încapsulate, de o facilă deconspirare, ale instrumentelor electronice, abandonați însă în majoritatea cazurilor de har și instinct artistic ori ignoranți în fața hrisoavelor și a experiențelor muzicale esențiale. Talentul și vocația sînt, astfel, substituite de ambiție și conjunctură, noul folclorism (în speță modele muzicii de divertisment) proliferînd pînă la epidemie, iar zgomotul sintetizatoarelor făcîndu-se auzit la scară planetară. Cine lasă aceste noi surse pe mîna oricărui nechemat, transformîndu-le în adevărate bombe la purtători (nu puțini dintre ei cu disponibilități teroriste)? Evident, producătorii, cei care trebuie să-și amortizeze și să-și potențeze investițiile. S-a dus de mult vremea lui Stradivarius, al cărui secret de plămădire a viorilor (rămas nedescifrat încă) era împărtășit (ca și instrumentele sale, de altfel) unui grup restrîns de inițiați (aleși întru muzică). Una era atunci ca un interpret (frecvent însuși compozitorul) să oblige vioara să suspine sau să se bucure în mîinile sale și alta este acum ca un interpret (compozitor?) să apese pe butonul cu programul x și pe clapa cu parametrul y ca să obțină « vioara » care să-l susțină și să-l bucure indiferent, poate, de voința lui.

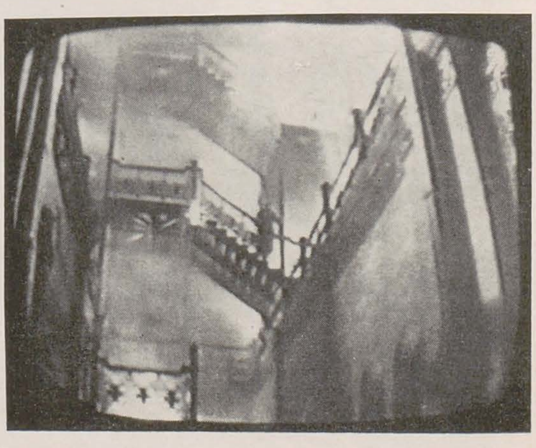
3. Am citit undeva despre « muzica formelor de undă ». Nu mai știu la ce anume se referea autorul, dar știu că respectiva sintagmă m-a cucerit tocmai pentru că dă seama cu pietate și acuitate de ceea ce cu jumătate de gură numim uneori « muzică spectrală ». O muzică sprijinită pe spectrele armonicelor naturale, a cărei croială ia drept model forma undelor sonore. Interesant este însă faptul că nu muzicile electronice (așa cum ar fi firesc) au ajuns cele dintîi la o realitate sonoră care să corespundă unor atari semnalmente. Nu au ajuns, dar au pornit primele. Iar startul lor a fost de bun augur. Explorarea microscopică a sunetului, transgresarea și transfocarea identității lui timbrale în incidență cu diverse procedee electroacustice, sintetizarea și re-sintetizarea frecvențială a armonicelor și inarmonicelor au contaminat gîndirea muzicală cu noi perspective. Curenții din laboratoarele electronice au adiat și în zonele în care operau compozitori-exploratori ai surselor tradiționale (naturale). O parte din ei s-au simțit chiar constrînși să adopte în organizările lor spațiale, ori în configurarea arhitecturilor muzicale, fenomene sugestice ce locuiesc interioritatea sunetului sau ocrotesc aventura acestuia în timp și spațiu. Au apărut astfel muzici care extrapolau ori reduplicau legi ale atomicii muzicale, ale spectrelor sonore. Muzică spectrală deci, sau mai cu pietate și acuitate spus, muzica formelor de undă, asupra căreia școala contemporană românească de compoziție își poate revendica dreptul de prioritate.

4. Fiecare sistem de organizare spațială (*hors-temps*, cum le-a poreclit Xenakis) a afirmat de-a lungul timpului un anume tip de bipolaritate, o *coincidentia oppositorum* care asigură, ca-ntr-o mandală hindusă, unitatea contrariilor, interdeterminarea și rezolvarea acestora, dreptul la existență al contrastului, al pendulării continue între termenii aceluiași binom indestructibil și imuabil. Fie că s-au numit diatonic și cromatic (în sistemul modal) ori major și minor (în sistemul tonal), cei doi poli ar cam trebui să se localizeze și în sistemul acustic, guvernat de armonicele naturale; (altfel, s-ar putea reitera drama sistemului serial care, monopolar, într-un fel inert, « nemagnetizat », a deschis mai mult filele istoriei muzicii decît ușile sălilor de concert). Coordonatele ar putea fi trasate de cele două șiruri — ascendent și descendent — ale armonicelor naturale (chiar dacă unii ar spune că armonice inferioare nu există în realitatea fizică: nici modalismul nu este exclusiv natural și cu atît mai puțin tonalismul, care s-a născut prin sublimarea a două moduri heptatonice de cea mai largă circulație). Existența celor doi poli în muzicile așa-zise spectrale ar putea întreține o serie întreagă de antinomii (real-ireal, adevăr-fals, posibil-imposibil etc.), fără a mai pune la socoteală faptul că cele două spectre ale unui sunet se află într-o perfectă simetrie față de o axă orizontală (de aici labilitatea poziției polilor, posibilitatea unor spectaculoase schimbări ale acestora). Articularea contrariilor, altfel spus, a focarelor de ethos și dialectică sonoră ar spori, cu siguranță, credibilitatea, însăși viabilitatea noului sistem de organizare spațială.

5. Dacă spectrul armonicelor descendente, corespunzînd întinderii unei coarde sau unei coloane de aer în tuburi sonore indică sensul progresiei opoziției din sînul realului, atunci spectrul armonicelor ascendente, corespunzînd regresiei întinderii sursei sonore, semnifică sensul regresiei opoziției din sînul realului. Cele două sensuri aproximează, astfel, două aspecte ireductibile pe care muzica spectrală le poate trezi în psihicul nostru: pe de o parte tendința spre materialitate, corporalitate — consecință a armonicelor descendente (care ar trebui să se producă prin multiplicarea mediului sonor) — pe de altă parte, tendința spre imaterialitate, neantizare — consecință a armonicelor ascendente (care sînt emise prin divizarea sursei sonore). Infinita oscilație între maxima opoziție și non-opoziție, materialitate și imaterialitate, între tendințele entropice și cele ordonatoare este percepută în sistemul filosofic al lui Alexandru Bogza prin intermediul intuiției muzicale ca « primă condiție în explicarea pe care *Realismul critic* (numele conferit de autor sistemului său, n.n.) o dă universului ». Oscilație care în cîmpul afectivității reflectă continua basculare între « cădere și înălțare, deprimare și expansiune, între Pămînt și Cer ». Iar dacă un sens naște prin recul necesitatea celuilalt sens, este și datorită faptului că, bunăoară, privit de jos în sus, un fragment de spectru ascendent (primele nouă armonice ordonate după criteriul apariției funcțiilor în spectru ale lui do, să zicem) este aproximativ același cu un fragment de spectru descendent (primele nouă armonice ale lui re), dar văzut de sus în jos. Ca în grăirea lui Zarathustra: « Ci eu privesc în jos pentru că m-am înălțat ».

6. Introspecția sunetului, explorarea unor noi moduri de atac, a unor noi instrumente a modificat, pînă la irecognoscibilitate și derută, scriitura muzicală. S-au ivit semne noi, uneori chiar mai multe pentru aceeași semnificație, drept pentru care notația de azi incumbă și unele aspecte tautologice. Cu timpul însă, credem că semnele se vor decanta, se vor impune cele ce încorporează mai puține urme de echivoc, radiind o putere cît mai mare de semnalizare și simbolizare; și nu în ultimul rînd, cele ce vor fi susceptibile de facilități mnemotehnice. Compozitorul este într-o permanentă confruntare cu semnul muzical. De felul cum reușește să-și îmblînzească simbolurile grafice, depinde, în bună măsură, neîntinarea gîndului său creator, transcenderea lui vie și nevătămată. Justețea și claritatea notației îl confiscă pe compozitorul contemporan cu predilecție în perioadele cînd acesta se manifestă în calitate de explorator. Atunci el defrișează zone timbrale virgine, noi surse acustice, își imaginează sunete abracadabrante (sau în orice caz inedite) pe care, iată, trebuie să le fotografieze, să le imortalizeze, botezîndu-le grafic. În ce fel? În primul rînd, indicînd (descriind) cît mai fidel acțiunea prin care interpretul trebuie să producă sunetul dorit, compozitorul săvîrșind o consem-



p. 28

FELLINI — CASANOVA
RIDLEY SCOTT-bladerunner
TERRY GILLIAN — Brazil
KEN RUSSELL — Mahler
KEN RUSSELL — Gothic
RIDLEY SCOTT — Bladerunner

p. 29

OANA ALEXANDRU — Revelion T.V. '86

https://biblioteca-digitala.ro

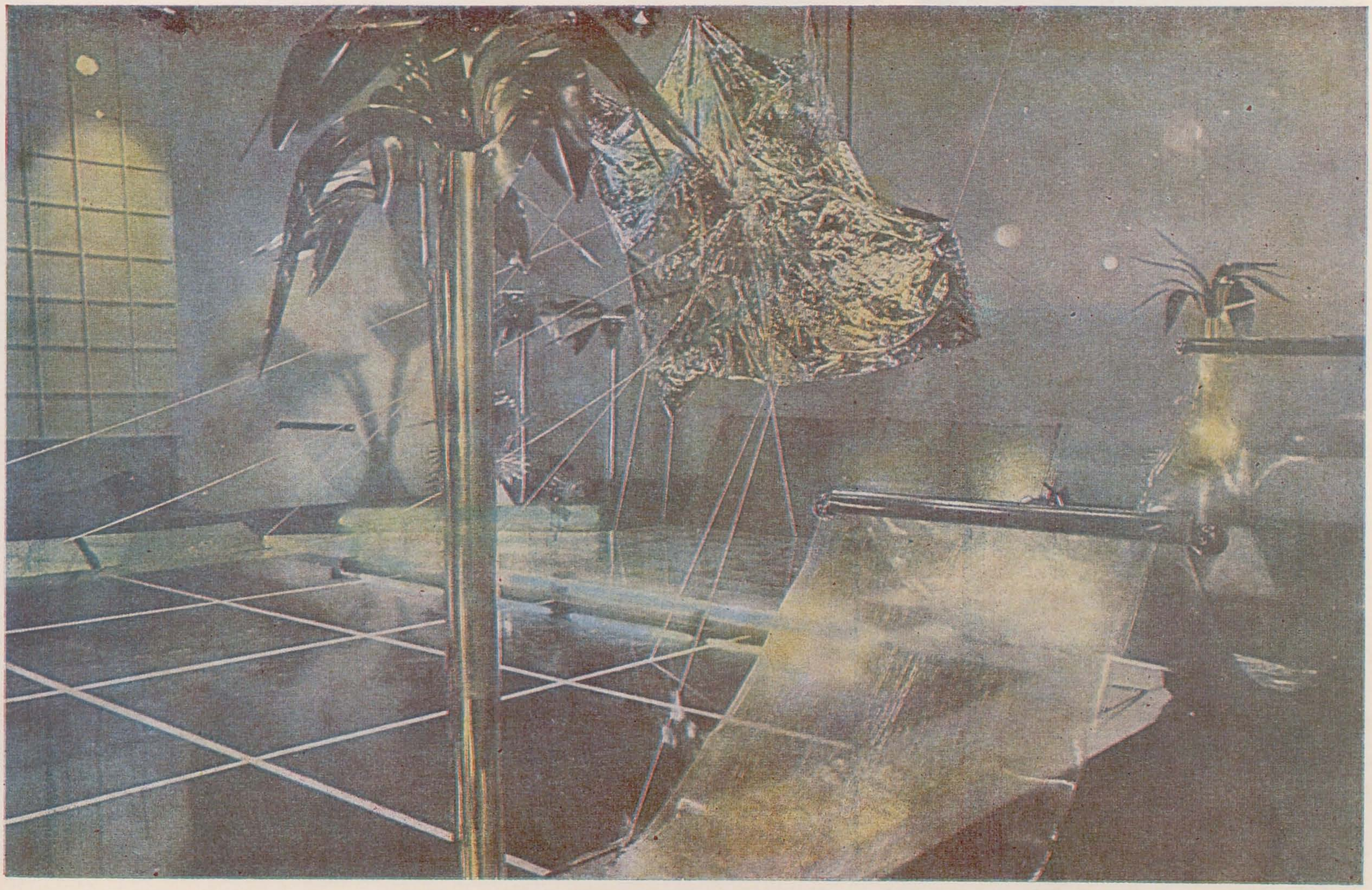
nare absolut detaliată întru restituirea la chinogramă a respectivei acțiuni (ex. 1,2,3). În al doilea rînd, notînd cît mai exact și sugestiv efectul sonor scontat, regia acțiunii prin care acest efect va fi obținut rămînînd în grija interpretului (ex. 4,5,6). Practica a demonstrat (cel puțin pînă acum) valabilitatea ambelor variante, oportunitatea uneia sau a alteia fiind dictată de o sumă de factori cum ar fi: parametrul sonor, gradul de insolit sau de abstractizare a efectului, natura și structura restitutorului etc.

privind dinspre literatură: o chestiune de accente

ion bogdan lefter

Spre deosebire de colegii lor plasticieni, literații români au o bucurie și un necaz în plus: pentru ei *postmodernismul* există! Ceea ce înseamnă că — pe de o parte — se înregistrează voința, efortul și chiar voluptatea adoptării unui nou concept cultural, și că — pe de altă parte — se văd cu ochiul liber dificultățile utilizării sale. Voința, efortul și voluptatea se sprijină cu toatele pe sentimentul cvasi-general că ceva important s-a schimbat sau e în curs de schimbare în cîmpul literaturii noastre, că a devenit dominant fluxul unei sensibilități noi și că a avut loc ori tocmai se petrece o remaniere substanțială a corespunzătoarelor structuri textuale, acelea realmente productive într-o epocă, apte să indice direcția ei mare de evoluție. Istoria ne învață că doar atunci cînd se încheie un ciclu cultural și începe altul au loc asemenea transformări de proporții — și ele durează, firește, nu se consumă într-o noapte. Cele prin care literatura română trece acum sînt în curs de stabilizare după deja un deceniu de ofensivă a «noii sensibilități» și după ce, mai înainte, se produseseră importante acumulări în zone socotite «marginale» față de structurile dominante la acea oră. Toate acestea țin de un proces de evoluție extrem de interesant și de complex, care nu se poate rezuma în cîteva fraze. L-au întîrziat anumite condiții socio-culturale specifice literaturii noastre postbelice, ele însele «complexe» (în ambele sensuri!) și care au generat confuzii încă active. Foarte pe scurt spus, după aventurile de capă și spadă ale «obsedantului deceniu» au fost traversate în linii mari trei etape de creație: în anii '60 s-a revenit la «estetic», și anume printr-o ingenuă reîntoarcere la originile confesiv-metaforizante ale modernismului, la simbolisme non-referențiale și — în genere — la «categoriile negative» ale lirismului («necuvinte» și altele...); în anii '70, istoria aceluiași modernism a fost reparcursă în ritm accelerat, ajungîndu-se la forme rafinate, calofile, livrești, «alexandrine»; pentru ca anii '80 să aducă în prim plan ofensiva postmodernă, punînd retroactiv în valoare o întreagă filieră a reacțiilor subterane, care au pregătit-o și au anunțat-o. Despre această din urmă etapă, încă în desfășurare, voi spune în continuare doar atît cît îmi este necesar pentru ca să pot schița cîteva puncte de conexiune cu experiențele plasticienilor. Nu înainte de a adăuga — revenind la fraza de la început — că în legătură cu ideea postmodernismului s-a pornit în lumea noastră literară o dezbatere deloc pașnică, deloc galantă, cu luări de poziție mai mult sau mai puțin lucide, care cu, care fără «argumente», punînd în joc pasiuni și orgolii, enunțate cînd pe ton justițiar, cînd pe ton... acuzator, ici cu evidentă onestitate, colo cu dispreț de un fel ori de altele!... S-au văzut astfel sporite dificultățile («necazurile», cum le-am numit) și-așa existente, căci voința, efortul și voluptatea forjării și utilizării unui concept cultural care să acopere fenomenele literare la zi au de biruit și obstacole de ordin așa-zicînd «obiectiv»: eclectismul determinat extraliterar al istoriei literaturii române postbelice, confuzia tipică perioadelor de tranziție, decantarea încă incompletă a noilor structuri textuale și așa mai departe, inclusiv caracterul hibrid, poate că nu tocmai fericit, al emblemei în cauză, care indică doar ulterioritatea (*post*—...) față de modernism.

În ce ar consta — așadar — postmodernismul literaturii române de azi (și de... mîine)? Am susținut și în alte ocazii că, făcînd pasul înapoi fără de care nu putem avea o perspectivă cuprinzătoare asupra lucrurilor, se cuvine să observăm că asistăm nu la o mișcare artistică măruntă, cum au fost atîtea de-a lungul secolului, ci la nașterea unui *curent* literar mare, de speța clasicismului, a romantismului, a modernismului. Ultimul își încheie ciclul istoric și lasă locul unui «postmodernism» cu aceeași rază de iradiere, apt să propună un nou model cultural global. Îl caracterizează — tot foarte pe scurt spus — «reumanizarea» percepției realității, recîștigarea referențialității textului, «personalizarea» lui, dusă pînă la «biografism» — adică o serie de trăsături ale direcției de tip autenticist, care se opun confesiunii «depersonalizate» a reveriilor moderniste și propun în schimb mărturisirea nemijlocită a omului biografic și social, trăitor într-o realitate concretă. În plan retoric, metafora și abstracționismul nedeterminat își pierd pozițiile centrale, în care promovează o viguroasă stilistică a descriptivismului narativizat, servit de toate registrele de limbaj posibile și aservindu-și întregul depozit cultural, exploatat prin aceleași filiere ale trăirii autentice, directe, lipsite de complexe evlavioase, în ideea că «trecutul», absorbit în pagină pe tot felul de căi intertextuale (citat, aluzie, parafrază, pastișă, parodie etc.), face parte din ființa noastră laolaltă cu prezentul. Silit să mențin discuția la acest nivel teoretic aproximativ (căci a intra în detalii și a produce probe de text ar însemna să mă întind pe multe pagini, cîtă frunză, cîtă iarbă!), mă mulțumesc să accentuez aceste valori esențiale ale postmodernității, așa cum se văd ele dinspre literatura română de azi: directețe a percepției și a confesiei, biografism, cufundare în real... Trec la schița acelor puncte de conexiune cu situația artelor plastice autohtone. Privind lucrurile dinafară, fără pretenții «profesionale», din postura neofitului, primul lucru pe care îl observ e reticența mai generală față de conceptualizarea evoluției actuale din pictură, sculptură și din celelalte branșe. După cîte constat, voința, efortul și voluptatea dezbaterilor teoretice nu prea se mai fac simțite în lumea artiștilor noștri. Ar putea fi la mijloc — nu-i așa? — o chestiune de principiu, dacă nu chiar de reacție instinctivă, ambele (și principiul, și reacția) explicabile istoric: după ce «nominalismul» a făcut în acest secol ravagii în zona artelor plastice, în mult mai mare măsură decît în literatură, rezerva față de eventuale noi «isme» ar avea oarece legitimitate, tradusă fiind în preferința pentru denominațiile cuminți, care vorbesc despre reluări ale unor forme cunoscute («neo», «trans» etc.). Simptomatic în ordinea de idei a discuției de față mi se pare scepticismul etalat în urmă cu cîțiva ani de Andrei Pleșu: deși recunoștea că postmodernismul — «are curajul *autenticității*, precum și o legitimă oroare de snobism, de esoterism afectat, de prețiozitate», criticul considera totuși, oarecum contradictoriu, că «Postmodernii nu sînt ceea ce sperau să fie, la începutul secolului, artiștii din jurul lui Boccioni: nu sînt "primitivii unei noi sensibilități". Sînt, mai curînd, *alexandrinii* sensibilității moderne, conștiințele ei crepusculare». (*Inevitabilul postmodernism. Fragmente dintr-un text*



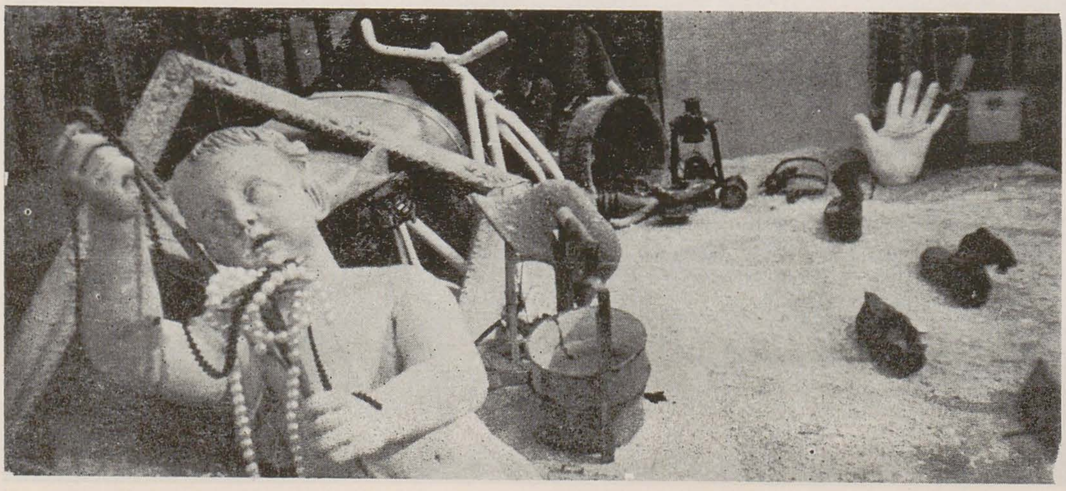
https://biblioteca-digitala.ro

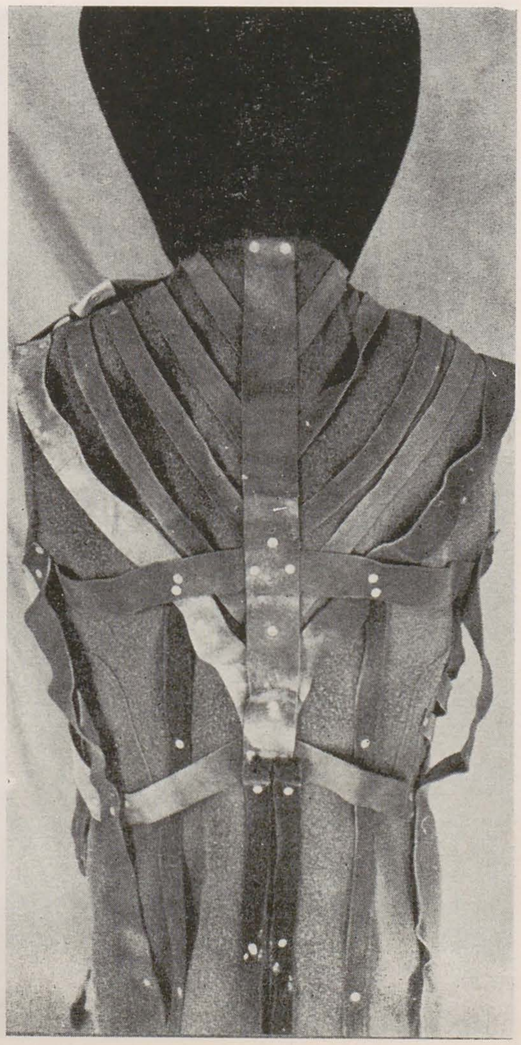
(încă) imposibil, în *Caiete critice*, nr. 1—2/1986, p. 49 şi, respectiv, p. 47).

Deocamdată, tentative mai insistente de a vorbi despre un postmodernism al artelor româneşti au făcut Magda Cârneci şi Călin Dan, cu unele observaţii foarte pătrunzătoare, dar şi — cred eu — cu acea timiditate conceptuală din pricina căreia o serie de premise corect decupate din realitatea fenomenului plastic contemporan conduc finalmente la scenarii teoretice ezitante. Sistematizînd « predicţiile optimiste » din bibliografia temei, Magda Cârneci a înregistrat faptul că « postmodernismul ar reprezenta începutul unei ere noi, eliberate de elitismul avangardei, de tirania succesiunii istorice şi stilistice, eliberate de ideile de evoluţie istorică lineară, de monism ideologic, de cauzalitate îngustă, de norme fixe şi stabile de orice fel — o eră a unei arte total ,,democratice'', eliberate de istorie, de miturile inovaţiei şi progresului, dar şi de miturile inocenţei şi originarului, eliberate de ireversibil şi inevitabil, o artă în sfîrşit ,,liberă'', început al unei comunicări ,,populare'' şi colective. » *(Spaţiul imaginii*, în *Caiete critice*, nr. cit., p. 109), însă a valorificat atari constatări generale într-un chip extrem de reţinut, notînd că « în mediul artistic românesc simptome postmoderniste se manifestă disparat şi încă difuz » (idem, p. 112), pe suprafeţe restrînse la manifestările experimentale şi intermediale (de tip *Scrierea*, *Studiul*, *Mail-Art*, *Spaţiul-Oglindă)* şi la creaţia unor pictori tineri. La aceiaşi, Călin Dan a sesizat — însă fără să facă vreo raportare la ideea de « postmodernism » — caracteristici esenţiale (într-un comentariu despre Marilena Preda-Sânc, pictoriţă socotită printre « tinerii artişti reprezentativi pentru generaţia '80 » şi analizată în exponenţialitatea ei): « forma simplă, expozitivă; compoziţia dramatică, punînd în conflict situaţii şi forţe conturate clar; dimensiunea amplă; cromatică dură, semnalizînd de departe desfăşurarea unor tensiuni; încrederea într-un limbaj axat cu precădere asupra formei umane; şi, bineînţeles, folosirea ''armei secrete'' a unor elaborări tehnice menite să sprijine, subteran, opera » *(Semne şi simboluri*, în *Amfiteatru*, nr. 12/1986, p.9). Traducînd în termeni mai apropiaţi de cei prin care am delimitat postmodernismul literar, ar fi vorba despre o sporită « directeţe » a mesajului — expozitiv, dramatic, tensionat — şi despre o « întoarcere la real », la realitatea corporală, concret-perceptibilă; ambele presupunînd un acroş cromatic viguros, la antipodul soluţiilor evanescente, « dematerializate ». Cu alte cuvinte, « Tematica se acutizează, devenind subiectivă, autobiografică, antropomorfă », tinzînd spre « crearea unei viguroase poetici antropocentriste » (ibid.).

Model şi catalizator în experienţele de acest fel ar fi « neo-expresionismul » — idee care circulă în ultima vreme în lumea artistică de la noi şi căreia i se datorează — cred eu — ezitările conceptuale cu pricina. A accentuat-o în alt articol chiar Călin Dan, şi a făcut-o de o manieră semnificativă: discutînd acum despre « criza postmodernă », despre « cocktail-ul de stiluri şi ideologii pe care îl afişează lumea postmodernă », despre « dezordinea postmodernă », criticul socotea că « Pînă la urmă, ieşirea din criza postmodernă se poate opera doar printr-o intransigenţă nedogmatică faţă de această ruletă a stilurilor; în momentul de faţă am impresia că intransigenţa s-ar putea numi Neo-Expresionism. Curentul apare la începutul anilor '80 şi are deopotrivă calităţile avangardelor istorice (forţă de şoc — teoretică şi obiectuală — agresivitate faţă de mediul artistic/non-artistic existent, coeziune, fie şi aparentă, între membrii mişcării) şi caracteristicile posmodernismului (acapararea abilă a bursei de artă, adoptarea rapidă a unei aparente — poate — superficialităţi mondene, dobîndirea unui caracter de modă, adică infiltrarea în toate straturile de expresie şi comportament — vestimentaţie, muzică, limbaj, tipărituri, aspect stradal etc. » (*Sentimentul insulei. Note despre criza postmodernă*, în *Arta* nr.2/1987, p.26). Conceptul de postmodernism e supus astfel cîtorva rînduri de simplificări: mai întîi, se porneşte de la preconcepţia unei « crize », a unei « tranziţii » spre altceva, spre iminenţa unor soluţii « noi », ceea ce dă din start imaginea unui fenomen confuz, restrîns, « de trecere »; apoi, postmodernismul e limitat la cîteva trăsături de sociologie a succesului, sugestia fiind de fenomen de modă, abil, superficial şi cam . . . trecător !

Consecinţa principală a unor atari reducţii este promovarea « neo-expresionismului » în poziţia-cheie a unui eventual proiect de clarificare teoretică a direcţiilor de evoluţie din zona artelor noastre. Sub aceeaşi emblemă conceptuală a comentat şi Magda Cârneci fenomenul « noului val » de plasticieni ai anilor '80, într-un text care poate fi socotit cea mai coerentă şi mai bogat-sintetică descriere (dacă nu chiar un program) a (!) respectivei serii creatoare (*Noul expresionism şi tinerii plasticieni*, în *Viaţa Românească*, nr. 5/1988, p.56 — 8). Punctul de pornire este acolo sesizarea unui « patos neo-expresionist »: « Se întîmplă de cîtăva vreme (şi cu evidenţă în ultimii trei, patru ani) un reviriment, o schimbare la faţă, în expoziţiile şi atelierele tinerilor plasticieni. Valuri de roşuri sălbatice, explozii de negruri abisale, demonizate, rupte de alburi electrice invadează suprafeţele din ce în ce mai întinse ale pînzelor: culori crude, criante, expulzate cu violenţă din tuburi, gestualisme bruşte, nestăpînite, tensionează pînă la abia-suportabil spaţiul imaginii, tuşe grele, paste accidentate, materie cromatică revărsată în figurări umane dramatice şi fragmentate, în halucinări obiectuale hiperrealiste sau clişee mass-media reproduse întocmai la scări exacerbate: magme cromatice pure, de dinainte sau de după căderea în semn . . . » (p.56). Se vede bine în acest pasaj felul cum grila conceptuală dirijează percepţia către aspectul cromatic şi către anumite straturi semantice, legate de nonconformismul atitudinii ori de originile profunde (« magmatice ») ale viziunii. Decupajul critic al materiei privilegiază — astfel — unele trăsături şi le depreciază discret pe altele, încît pînă la urmă, deşi sînt toate semnalate, « expresionismul » de şcoală nouă şi sălbatică (« Neue Wilde ») rămîne calea de acces spre fenomenul în discuţie. Dacă « grila » n-ar fi atît de limpede aplicată, atunci s-ar vedea mai uşor că, dincolo de cromatici şi nonconformisme, textul în cauză oferă şi altă imagine coerent-descriptivă: culoarea este, da, « tare, sălbatică, materială », însă în acelaşi timp « îşi regăseşte libertatea şi senzualismul, curajul şi insolenţa de a fi iar semn al imanenţei şi carnalului, mijlocitor al pulsiunilor şi psihismelor imediate, primare » (p. 57); sculptorii tineri « îşi colorează cu violenţă sculpturile », dar şi « redescoperă portretul, bustul, anatomia umană şi narativitatea (compoziţia, alegoria, fantasticul) » (p. 56); iar dezlănţuirea coloristică slujeşte o « furie a figuraţiei, fie aceasta autobiografică (autoportretul revine în mare atenţie), sau numai pastişă grotescă a clişeelor vizuale mass-media, ori a sintagmelor antropomorfe istorice » (p.57). Nu ne rămîne decît să conchidem că aceleaşi lucrări aparţinînd aceloraşi artişti vizaţi de Magda Cârneci şi de Călin Dan se definesc nu doar printr-o voinţă cromatică, ci şi — sau mai ales — printr-un efort de « umanizare » a imaginii, de redescoperire a (auto) biograficului existenţei şi de sondare a realităţii sociale (inclusiv în formele ei mass-mediale etc.). Adică — iată — printr-o nouă directeţe a mesajului, a percepţiei şi a confesiunii, prin biografism, prin cufundare în real . . . — *violenţa cromatică fiind*





https://biblioteca-digitala.ro

doar un mijloc, important, desigur, dar nu decisiv și nu exclusiv. Totul depinde de accentul pe care-l punem în interpretare; iar consecințele simplei schimbări de accent pot fi spectaculoase, deopotrivă în comentarea unor opere particulare și în înțelegerea fenomenului de ansamblu.

Cu aceste date pe masă, rămîn la vedere destule dezavantaje serioase ale folosirii conceptului de « neo-expresionism » în legătură cu tinerii artiști de azi. Pe primul l-am aproximat înainte: scoaterea instrumentelor cromatice în prim plan, dimpreună cu eventuala motivație « abisală » a opțiunii respective, riscă să escamoteze sensul principal, « realist » și confesiv, al unui vast demers creator, de unde o stare de confuzie teoretică pe fondul căreia pot apărea tot soiul de efecte de bruiaj. În al doilea rînd: termenul de « neo-expresionism » are dezavantajul de a trimite la o întreagă tradiție europeană, actualizată în fața operelor prezentului, astfel încît tiparele mentale și expresive ale celei dintîi exercită asupra celor din urmă o presiune considerabilă, deformînd percepția noastră vizuală și împingîndu-ne spre (pseudo) rezolvarea rapidă a dilemei noilor experiențe prin înregimentarea lor în categorii vechi și clare. Al treilea dezavantaj: dacă opțiunea cromatică e doar un mijloc și nu dă sensul esențial al fenomenului, dacă ea nu este — deci — indispensabilă exprimării acestui sens, atunci urmează că emblema « neo-expresionistă » elimină cine-știe-cîte alte căutări plastice, al căror loc *aici* este, pe harta evoluțiilor în curs, de vreme ce, în fapt, li se integrează și li se sporesc, chiar dacă nu recurg la violențe de culoare.

Atari observații se pot rezolva prin forjarea unui concept mai cuprinzător, apt să absoarbă creații de mai larg registru și să le definească la un mod mai creditabil omogenitatea supraindividuală, de tip « curent artistic ». Avînd alături exemplul literaturii noastre actuale, risc pronosticul că tocmai conceptul de « postmodernism », reconsiderat cu atenție, ar putea juca acest rol principal pe « scena » artelor plastice românești. Prin opoziție față de variantele tîrzii ale modernismului dominate de simbolisme abstracte, de experimente formale și de manierisme grațioase, căutările postmoderne din pictură și din disciplinele-surori readuc în atenție — vasăzică — mesajul, figurativul, « realismul », senzorialitatea, confesiunea, biograficul, adică valorile directeței de comunicare, încercînd să descopere căi noi, mai « sincere », mai « autentice », de implicare în aventura « concretă » a existenței umane, în contextele ei naturale și sociale date. Așa înțelegînd lucrurile, vom putea observa că eventuala « linie de demarcație » nu ține strict de anii '80, « noul val » de azi exploatînd programatic și impetuos o serie de direcții inaugurate puțin mai în urmă: vom vedea de partea cealaltă, încă modernistă, a « liniei de demarcație » evanescența ca de acuarelă care îl definește pe Paul Gherasim, simbolismul purist-repetitiv al Sultanei Maitec sau rigoarea formală a lui Marin Gherasim, « abstracționismul » rural (dacă se poate accepta formula!) al lui Teodor Moraru, grația calofilă din peisagistica lui Horea Paștina sau manierismul bizantinizant al lui Sorin Ilfoveanu; iar pe « linia de demarcație », tatonînd noua sensibilitate, vom găsi o parte din creația lui Horia Bernea, care a căutat în seriile « dealurilor » să transcrie plastic ciclicitatea anotimpurilor, figurate nu ca « abstracțiuni » meteorologice, dar ca prezențe violent-concrete, perceptibile senzorial, apoi simbolismul în curs de concretizare la Ion Nicodim sau la Florin Ciubotaru, prealabilele lor experimente moderniste alunecînd în ultimii ani spre un fel de introspecție intensiv-afectivă, ca și spectaculoasele inovații ale Wandei Mihuleac, hrănite de o « sete de concret » care a atras în cadrele pînzelor materii neortodoxe (pastă de hîrtie, file de carte, piele, pene și oase de pasăre . . .), ca și pictura pe fotografie a lui Grigorescu Ion (artist revelat și de textele tipărite de mai multe ori în revista *Vatra*, precum și de importantul dialog cu prozatorul Radu Petrescu, inclus în cartea acestuia *Părul Berenicei*, C.R., 1979), mergînd pînă la realismul minuțios și mustos-simbolic al lui Teodor Rusu sau pînă la figurativismul aparent « tradițional » al lui Ion Dumitriu, care își transferă energiile experimentale la nivelul investigației seriale a detaliilor obiectuale palpabile, tot mai apăsat-concrete. Exemplele se pot — firește — înmulți, pe măsură ce ajungem la postmodernismul « plin », viguros, liber și cuceritor al actualului « nou val ».

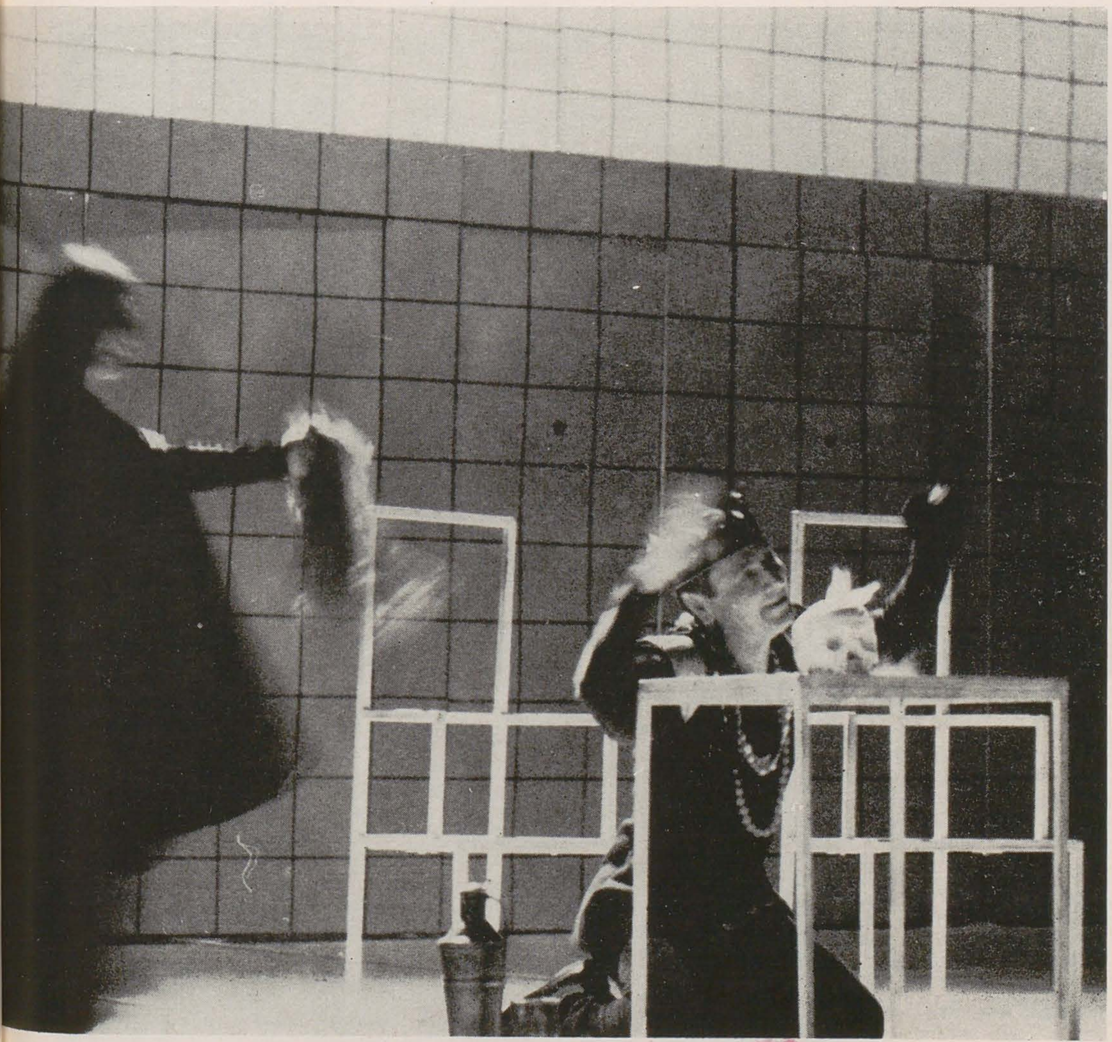
Să fie — oare — o asemenea schiță de evoluție prea generoasă? Să fie postmodernismul astfel demarat excesiv de cuprinzător? Depinde — iarăși — de perspectivă și de accente: mie-unul îmi apare îndeajuns de limpede coerența subterană, de sensibilitate și sens al comunicării, care constituie acea rețea unificatoare tipică pentru marile curente artistice. De este sau nu așa,/ vom trăi și vom *vedea* (și la figurat, și la propriu)! Pînă atunci, cred că merită să înlocuim ipoteza crepusculară a « crizei » cu alta aurorală, vestitoare a « zorilor » postmodernismului. Dinspre literatură, parcă așa ceva s-ar cam zări către linia orizontului nostru cultural . . .

eseul. note despre criza postmodernă

călin dan

despre omnisciență. Caracteristica dominantă a scriiturii post-moderne este narativismul. Afirmația pare tautologică dacă ne referim la genurile literare convenționale (roman, nuvelă etc.), dar aceste genuri au încetat să existe ca atare, ele fiind înlocuite printr-un conglomerat de idei și fapte pe care le-am putea eticheta rezonabil doar prin termenul de *eseu*. S-ar putea chiar spune că toate manifestările culturii postmoderne tind către zona intermediară a eseului — de la cinematograf, teatru, spectacol, pînă la poezie, muzică, arte vizuale. Orice atitudine creativă este dublată de un act deliberativ, exhibat cu nonșalanță sau chiar cu ostentație. A arăta *de ce* faci și *cum* faci se împletește indestructibil cu actul facerii. A polemiza cu « deja făcutul » devine o acțiune palpitantă, care poate fi pusă în scenă, în scenariu, în pagină. Se deduce de aici o anume sfială, pe de o parte față de zona ideilor, pe de alta față de cea a formelor. În căutarea generalităților/generalizărilor, teoreticianul practică « ocoluri de îmblînzire » în zona autobiograficului, a povestirii despre sine și despre alții; așteptînd clipa declanșatoare a unei istorii « exemplare », prozatorul (cineastul, compozitorul etc.) se lasă purtat de jocul ideilor, teoretizînd în marginea situației sale incomode de pînditor al inspirației. Că această sfială e un scepticism în fața eficacității actului, o pudoare în fața ideii de a spori un corp cultural (supra)saturat, o formă de camuflare abilă a sterilității prin încurcarea cărărilor pe care trebuie să le străbată cititorul / privitorul — iată cîteva posibilități și cîteva întrebări totodată. La toate se poate răspunde, deopotrivă, afirmativ sau nu.

Ceea ce rămîne cert este caracterul, cum spuneam, eseistic al culturii postmoderne. În sensul etimologic chiar: gîndirea postmodernă se vrea mai degrabă o încercare de punere în discuție, decît o afirmare dincolo de orice îndoială, mai degrabă un comentariu, decît un enunț. « Cîrjele » cita-



p. 30

« Arma secretă a lui Arhimede » (D. Solomon, Teatrul Național, Iași, 1986, scenografia Gheorghe Rasovszky)
« Inamicii » (D. Solomon, Teatru T.V. 1982, scenografia Gheorghe Constantin)
« Arma secretă a lui Arhimede » (D. Solomon, Teatrul Național Iași, 1986, costume Carmen Rasovszky)

p. 31

« Richard al III-lea » (W. Shakespeare, Teatrul Mic, 1983, scenografie și costume Adriana Leonescu)
Maestrul și Margareta » (M. Bulgakov, Teatrul Mci, 1980)

https://biblioteca-digitala.ro

tului nu mai sînt un apanaj al « vorbirii despre ... », ci chiar al făptuirii, al « existenței în ... » De fapt, acest tip de situare *în* actul creației a și dispărut. Autorul se așează într-o evidentă exterioritate, ce îi permite continue divagații, complicități extra-artistice, pactizări și îngăduințe. « Dacă nu vă place întru totul ceea ce fac, poate vă place (și aici ar fi mai multe posibilități) cum fac/cum distrug ceea ce fac / cum rîd de ceea ce fac alții / cum folosesc deja făcutul / cum comentez facerea (sau chiar) cum arăt eu în timp ce ... etc. »

S-ar putea deduce astfel o anumită omogenizare, dacă însăși ideea de eseu nu ar refuza *de plano* această posibilitate. Proteiform prin definiție, eseul nu e atît un gen literar, cît o zonă vagă, un *no man's land* unde se pot întîlni toate formele de manifestare ale spiritului, unde își găsesc loc de germinație și buruienile disprețuite de ordinea grădinii, unde pot fi încercate rețete pe care marile festinuri le ignoră. Eseul e ca o privire pe gaura cheii — are o viziune fragmentară dar și acuitate a detaliului, suferă de oportunism, dar poate da dovadă de oportunitate, e vindicativ, dar poate fi eficace; întotdeauna nerostitul are aceeași importanță cu rostirea, dacă nu cumva una mai mare. În verbiozitatea sa de « ingenuă », eseul este laconic și sobru. Pentru a-l înțelege pe de-a-ntregul, trebuie să cunoști secretele casei, să știi ce se află dincolo de ușă, în marile spații ale existenței.

Numai cel care a străbătut cu gravitate căile cunoașterii poate sesiza inefabilul unei idei minore. Doar cel care a fost cutremurat de măreția unor vaste construcții poate înțelege semnificația detaliului. Departe de a fi o manifestare a gratuității, un « joc al dependințelor », eseul e o probă de vitalitate și, în același timp, un diagnostic de oboseală, un popas de modestie dar și o afirmare vanitoasă a posibilității de a face « orice din orice »; e o pierdere de sine prin risipire, dar și o disperată căutare de sine, într-o partidă cu miză minimă. Eseul este, înainte de toate, un loc al bifurcațiilor; o ambiguitate tutelară circulă în toate manifestările sale. Eseul e, de aceea, forma definitorie a gîndirii postmoderne.

sub semnul lui hermes. Protector al drumurilor și păzitor al răscrucilor, patron al hoților dar și al bunilor negustori, inventator al măsurilor dar și al muzicii, mesager cinstit și uneltitor plin de haz, Hermes e figura simbolică cea mai potrivită pentru o efigie a eseului. Eseul înseamnă cutreierare și deliberare în fața alternativelor (la intersecții se adună spiritele rele, credeau cei vechi; acolo apare îndoiala, nehotărîrea, am spune noi). Eseul e prădalnic pe față și într-ascuns, el folosește fără prejudecată bunul altuia, transformîndu-l în bunul tuturor și prefăcînd astfel o ocupație delictuală într-un util comerț al ideilor. Una dintre caracteristicile sale definitorii este mobilitatea și penetrația. Acolo unde forme de expresie cu articulări mai greoaie nu au eficacitate, eseul dinamizează prin abreviere și anexează prin farmec. El e, într-un fel, mesagerul, înainte-mergătorul pe un drum trasat (proiectat) întotdeauna de alții. Situația sa e comodă și îi permite practicarea licențelor, pentru care viteza și promptitudinea sînt scuze și argument. Mai e și ideea liniștitoare că, din spate, vine tăvălugul temeinic al « adevăratei » culturi. În istoria europeană, eseul a jucat un rol similar muzicii camerale — deopotrivă laborator de încercare și zonă a relaxării, oferind deopotrivă plăcere și seriozitate, ambele ocrotite de ideea intimității. Marele trafic trecea pe alături, lăsîndu-și din cînd în cînd, generos, aluviunile.

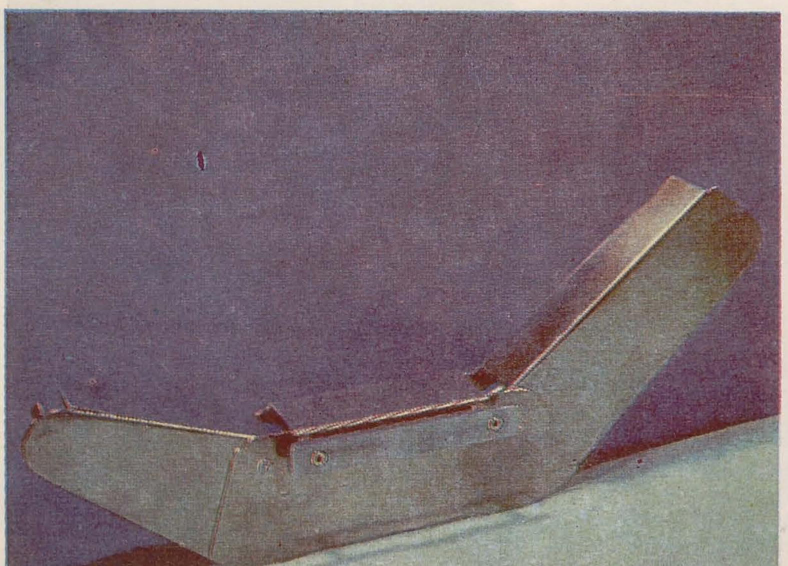
Postmodernismul e însă o cultură de așteptare. Nu se sesizează mari curenți energetici, ci doar o infinitate de pulsări în zona eseisticii, o simultaneitate de concerte camerale ce se grupează și se despart în configurații aproximative și efemere. Pentru prima dată, eseul este propriul său mesager, iar entuziasmul lui e umbrit de îndoială. Dintr-un joc al spiritului, el se simte amenințat să devină singura lui formă de manifestare. Această responsabilitate nu convine, de unde probabil și o enervare în ton, o anumită cruzime în factură, o anume paradă de cinism, menite să ducă la o despovărare de sarcini. Eseul trebuie să vorbească despre altceva, autocontemplarea e singura formă de citat care nu îi face bine. « Arta e un fenomen care nu ne privește pe noi, ci relația dintre obiecte și modul cum aceasta se poate perpetua, complicîndu-se. » (Ipoteză) Eseul e un mod de participare la cultură, nu un mod de a face cultura.

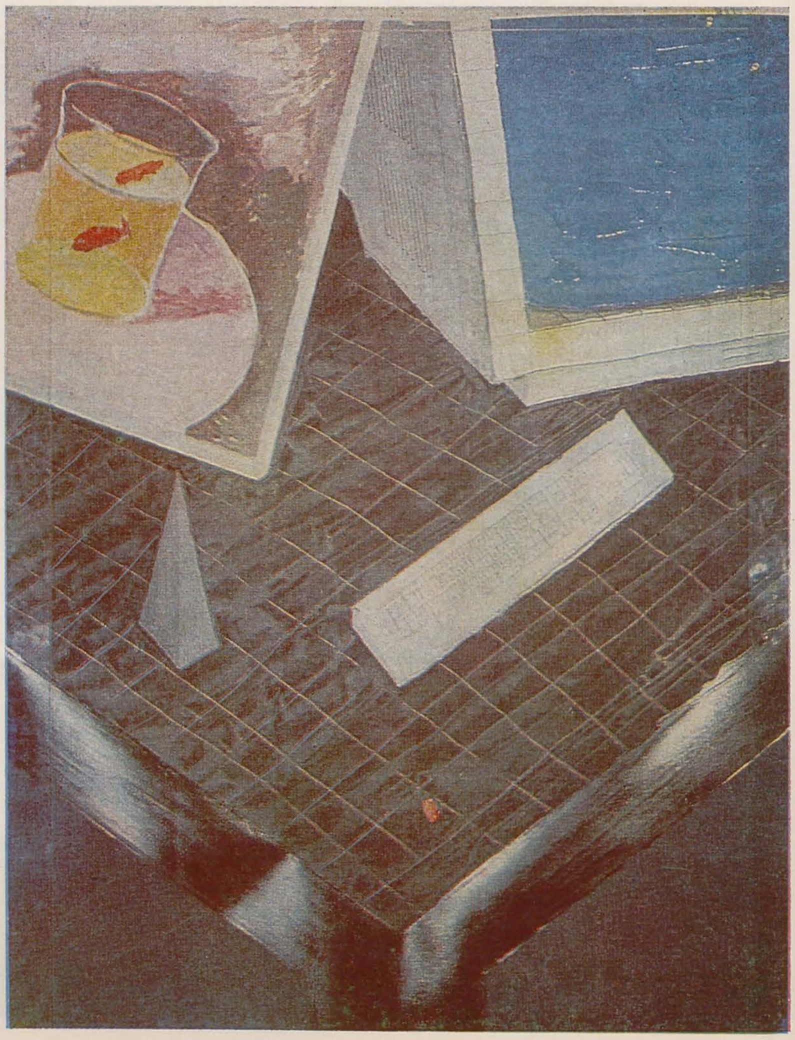
ambiguitate și dedublare. La o privire « din mers » asupra ambianței postmoderne, constatăm că singura zonă de apartenență certă la fenomen se situează pe terenul vag al autodefinirii. Teoria iese în întîmpinarea operei prin formule ce se concurează adeseori, provocînd o stare de incertitudine, o agitație de concepte. « Uneori, cînd scriu, ideile care mă cutreieră îmi par obscure, agresive și imprevizibile; singura analogie care îmi vine în minte e a unui sac bine strîns la gură, în care gospodarul a îndesat cîțiva purceluși zănatici, cu gîndul să îi ducă la tîrg, spre vînzare. » După cum vedem, figura lui Hermes (călătorire, comerț, ascundere și dezvăluire) apare și în această formulare frustă a lui Swift. În contextul actual, de permanentă alunecare tranzitivă, ce anulează genurile și categoriile, eseul rămîne însă, paradoxal, singura manifestare fidelă sieși. Informalul său apare prin contrast, ca voință de formă, fragmentarismul său — ca aspirație spre totalitate; aleatoriul capătă rigoare logică și fenomenalul previzibilitate sistemică. Structurile dezordonate ale realului sînt reconstituite într-o aspirație către detașarea ontică. Eseistul se instituie, fără să vrea, într-o *imago* a civilizației actuale, devine expresia ei paradigmatică.

1. Eroizarea autorului. Protagonistul scrierii eseistice e cel-ce-scrie. Cu cît temele sale sînt mai diverse ori mai surprinzătoare, cu atît acest adevăr apare mai evident, tinzînd să devină singurul, într-un lanț de mistificări enunțate pentru amuzamentul și dezmorțirea publicului. Eseistul e un egolatru: nu numai prin faptul că discursul se poartă la persoana întîi, dar părți importante în retorica acestuia exhibă mecanismele elaborării, după toate regulile unei proze animate de drame, conflicte și, eventual, rezolvări. De multe ori însă, găsirea « soluției » nici nu contează; îmbrățișarea unei cauze întîmplătoare e suficientă pentru a valoriza inteligența autorului. După care se pune punct.

Această metodă nepedagogică e subminată însă prin îndoiala de sine. Enunțurile colocviale nu sînt doar egolatre, ci și profund dubitative. Punînd singularul « eu » în locul pluralului de maiestate « noi », eseistul își coboară autoritatea la nivelul însingurării. Impertinența lui aparentă marchează timiditatea, exhibarea probează neîncrederea. O neîncredere ce depășește sterilitatea analizei de sine, telescopîndu-se într-o îndoială de tip general. Iar ideile, chiar cele negative, devin fertile aspirînd la generalitate. Eul autorului se află strivit de o ereditate culturală ce îl împinge în fundătura scepticismului sau în cea a suficienței. O posibilitate de așteptare a soluției e rămînerea pe loc. Eseul cunoaște, însă, o continuă agitație. Propunîndu-se ca « eu » în text, eseistul își implică, umil și orgolios totodată, doar propria limită, lăsînd, astfel, loc și speranță unei posibile reveniri la unanimitatea lui « noi ». Și, probabil, la un sporit orgoliu.

2. Filosofia întîmplării. În jocul său cu ideile, eseistul nu ocolește problemele grave. Totul e ca ele să nu-l ocolească. Cu alte cuvinte, gînditorul postmodern se află « deschis către toate zările » (cum





DRAGOȘ GHEORGHIU
MIHAI NAZARIE
JUDIT EGYED

https://biblioteca-digitala.ro

Ilustrații de Kurt Vonnegut jr.

spune Musashi Miyamoto — cel mai mare maestru de *kendo* al Japoniei). El e pregătit să răspundă oricărui atac, fără a simți nevoia să provoace. Sursa gîndirii sale e peripatetică. Veșnica deambulare în zonele minore declanșează revelația, existențialul brut este sursa esențialului. Această expectativă, fertilă, nu trece niciodată însă în ofensiva sistemică. Sistematică e doar așteptarea. Rodul ei sînt fulgurațiile de-structurate, incursiunile rapide într-o direcție sau alta; autorul își marchează teritoriul, nu îl administrează. Rezultă un nomadism intelectual, fascinant și nesigur, echivalînd în mod consolator situațiile concretului, dar nerezolvîndu-le. Filosofia postmodernă e epică și (auto)biografică, ea promovează persoane, tot atît cît idei. Funcția charismatică e esențială și se revine la un fel de « primitivism » al relației maestru-discipoli. Proiectat spre generalitate, discursul filosofic se închide, simultan, în individual.

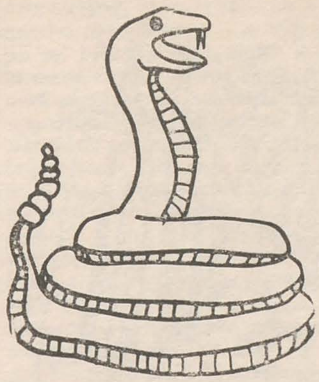
3. Individualism și singurătate. Ridicat (sau coborît, cine știe?) la rangul de filosof al aleatoriului, eseistul suferă consecințele unei lipse de sistem. Antidogmatismul său îi conturează — o dată în plus — libertatea, dîndu-i, în același timp, încă o șansă de comunicare rapidă. Dimpotrivă, absența dogmei aduce, paradoxal, lipsa soluției. În momentele sale de cumpănă, publicul se simte părăsit. Iar în momentul de bună dispoziție și curiozitate intelectivă, comunicarea poate fi bruiată de discontinuitatea discursului. Ideile circulă subteran, se dezvoltă în timp, reapar neașteptat din spatele unei digresiuni vesele ori stufoase. Pentru a le da eficacitate, e nevoie de o tehnică a reconstituirii. Cînd nu beneficiază de o lectură « paleontologică », scriitorul nu e doar liber de constrîngeri, dar e și foarte singur în mijlocul acestei libertăți.

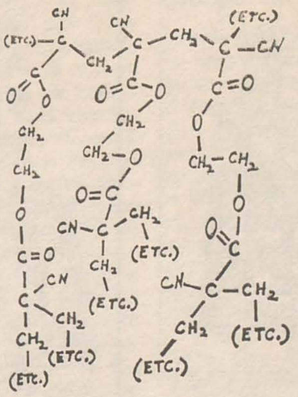
4. Urgență și amînare. Eseistica stă sub imperativul imediatului. Chiar cînd măștile sale aparțin istoriei, ele îmbracă situații ale prezentului. Caracterul de fabulă al textului devine inerent. A cita înseamnă, de fapt, a aduce la zi, a prezenta realul, *hic et nunc*, în lumina unei continuități. Prin aceasta, caracterul etic al eseisticii rămîne indiscutabil. Discutabilă este atitudinea sa aluzivă, îndepărtarea de orice soluție, amînarea. Teama de sentențialitate, care e o teamă de ridicol, relativizează tocmai zona eticului. Amînarea concluziei într-un timp ideal, sau investirea diplomatică a cititorului cu capacitatea de a tranșa în favoarea adevărului, duc la o suspendare a mesajului. Motivat din plin pentru dezbatere, eseistul nu e suficient motivat pentru luptă. Căutînd să țină dreapta cumpănă între arătare și ascundere, el așteaptă interlocutorul ideal. Eseul rămîne o jumătate de enunț, o întrebare continuă, în expectativa răspunsului. Care poate fi (este, adesea) un alt text eseistic, purtînd mai departe, cu strălucire, aceleași dileme.

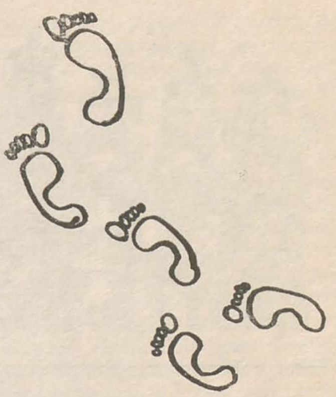
Odiseea lui Mihai Drișcu. Ca toate personalitățile armonios și dialectic structurate, Mihai Drișcu are o inteligență androgină. Principiile complementare se luptă și se împacă în gîndirea sa, căutînd, din violențe camuflate și din senzualitate reprimată, să alcătuiască o reflectare adevărată a lumii. Ontologia pe care o propune *Carnetul de critic* e tipic postmodernă. Nu cunosc, în cultura noastră cel puțin, o persoană care să fi atins, la același nivel, *trăirea eseistică a artei*. În scrisul său, M.D. e deopotrivă odiseic și penelopic: el călătorește fără teamă prin arhipelagurile culturii, căutînd înfruntarea directă, pentru a *povesti;* și, în același timp, își compune opera ca pe o amînare a deciziei, țesînd o infinită urzeală de citate, care se fac și se desfac, justificînd existența și punînd-o, deopotrivă, între parantezele așteptării. « Textul poate spori oricît » — iată un citat emblematic pentru această epopee a cărei supremă miză este absorbirea existențialului în cultural. Această soteriologie prin osmoză face din lectura *Carnetului* . . . un drum inițiatic, presărat cu capcane, popasuri, locuri de înaintare sau de neliniște. Drumul încîlcit, cu salturi spectaculoase și reveniri sîcîitoare, nu duce nicăieri. Ca în orice labirint al adevărului, important e traseul, care obligă la viețuirea-cu-tine. Periplul și țeserea au importanță în sine; miza finală și odihna nu există — în Odiseea lui M.D., Ithaca e absentă.

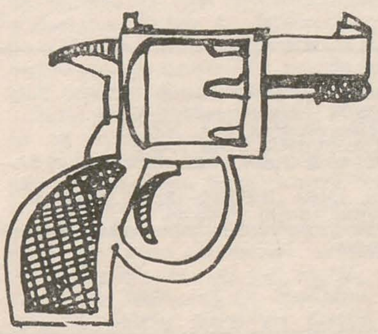
Sub aspectul nonșalant și doct, sub bombăneala simpatică a citatelor, scrisul lui M.D. este permanent și cu subtilă agresivitate confesiv. Personalitatea și personajul își dispută întîietatea, cel de-al doilea sporind cu timpul în importanță, dobîndind un rol histrionic (vezi etimologia) în acest « cor al lecturilor mărturisite ». Experiențialismul autorului, modul cum el știe să ridice detaliul cotidianului cenușiu la dimensiunea aventurii, conturează, prin transparențe, un portret atrăgător, goliardic, mizînd pe *funcția salvatoare a scăderilor*. Textele cele mai

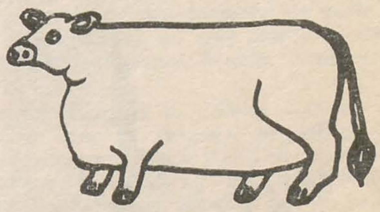
(urmare în pagina 40)

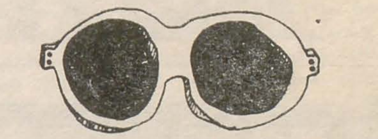


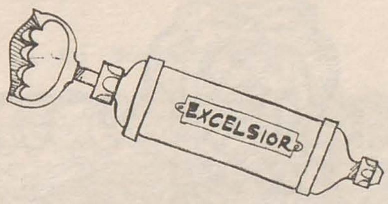


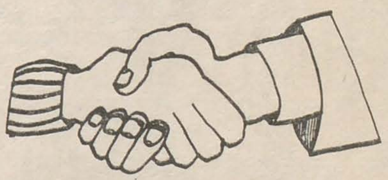


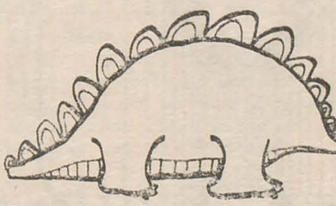












ETC.

● Pe măsură ce mă apropiam de a cincizecea aniversare a nașterii mele, am devenit tot mai înfuriat și nedumerit de hotărîrile idioate luate de concetățenii mei. Și apoi, dintr-o dată, am început să îi compătimesc, înțelegînd cît de inocenți erau și ce ușor era pentru ei să se comporte atît de abominabil, cu atît de abominabile rezultate: ei se străduiau să trăiască precum oamenii inventați din romane. Aceasta e pricina pentru care americanii se împușcă unii pe alții atît de des: e găselnița literară potrivită pentru a încheia o povestire.

. . .

Și așa mai departe.

Din clipa cînd am înțeles ce făcea din America o națiune periculoasă și nefericită, alcătuită din oameni ce nu aveau nimic de a face cu viața reală, m-am hotărît să evit povestirea. Voi scrie despre viață. Fiecare persoană va fi la fel de importantă ca oricare alta. Toate faptele vor dobîndi, de asemenea, greutate egală. Nimic nu va fi omis. Există destui scriitori dispuși să ordoneze haosul. Eu voi căuta să introduc haosul în lumea ordinii — și cred că am reușit.

Dacă toți scriitorii ar face asta, poate că cetățenii care nu trăiesc din această meserie vor înțelege că nu există ordine în lumea ce ne înconjoară, că, în schimb, trebuie ca noi să ne adaptăm cerințelor haosului.

E greu să te adaptezi haosului, dar nu e imposibil. Eu sînt o dovadă vie a acestui adevăr: nu e imposibil.

. . .

● Omul care mi-a explicat cum să fac schema unui segment al moleculei de plastic e profesorul Walter H. Stockmayer de la Dartmouth College. E un distins chimist și totodată un prieten amuzant și folositor. Nu l-am inventat. Aș vrea să fiu eu însumi profesorul Walter H. Stockmayer. E un pianist strălucit. Schiază dumnezeiește.

Și cînd a făcut schema unei molecule plauzibile, a indicat punctele unde ea se poate continua la nesfîrșit printr-o abreviere care înseamnă identitate nesfîrșită.

Finalul potrivit al oricărei povestiri despre oameni mi se pare a fi, de cînd viața a devenit un polimer în care Pămîntul a fost ambalat etanș, tocmai această abreviere, pe care acum o scriu cu majuscule pentru că simt o imperioasă nevoie, abreviere care e:

ETC.

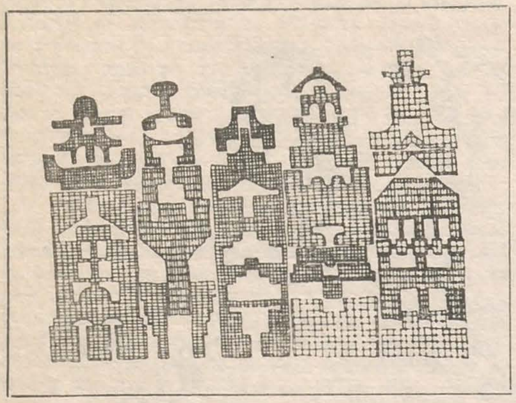
● Și tocmai pentru a confirma continuitatea acestui polimer, îmi încep atît de multe fraze cu « Și » ori « Astfel », și închei atît de multe paragrafe cu « . . . și așa mai departe ».

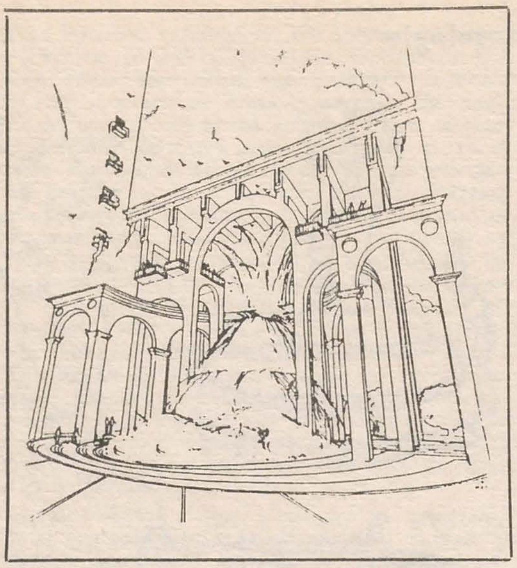
Și așa mai departe.

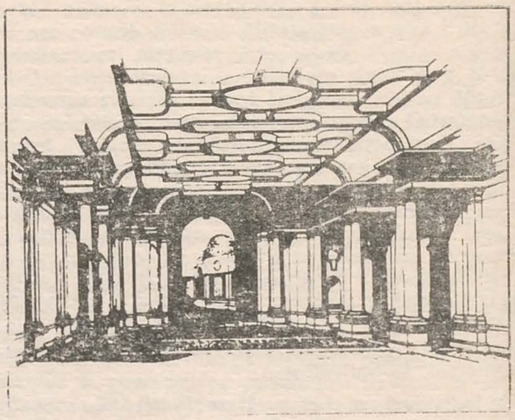
« Totul e ca un ocean! » a strigat Dostoievski. Aș spune că totul e ca celofanul.

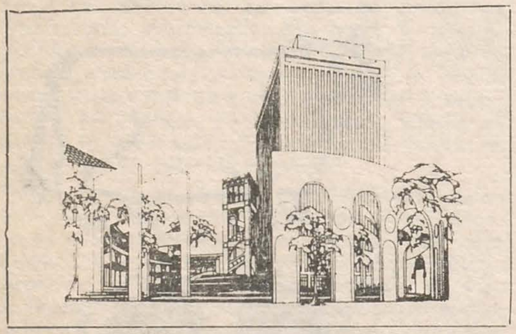
(Kurt Vonnegut, Jr. — « Breakfast of Champions », Delta Book, 1973, traducere de Călin Dan)

https://biblioteca-digitala.ro

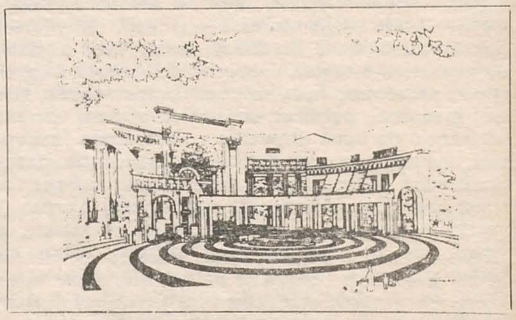


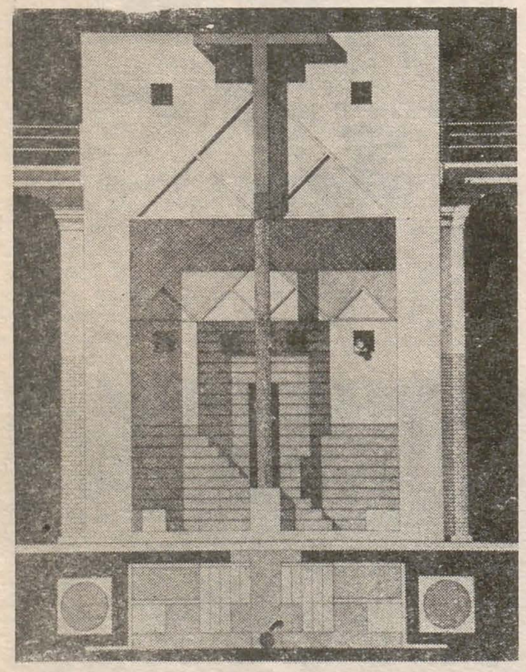


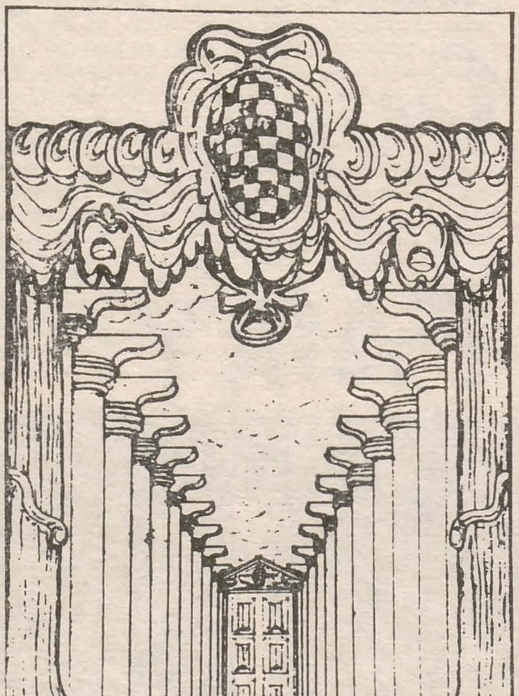


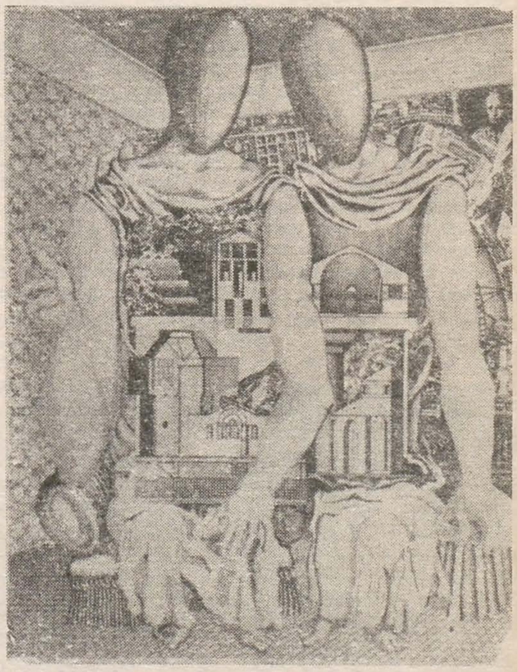


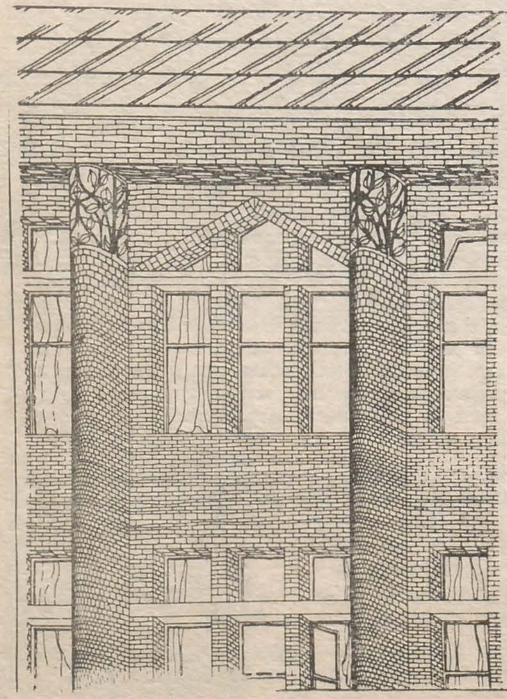
GERD NEUMANN — *Piața Mare, Bruxelles*
CHARLES W. MOORE — *Complex rezidențial, L.A.*
ALLAN GREENBERG, *Mid-Block Park, N.Y.*
AUGUST PEREZ ASSOCIATES, *Piazza d'Italia*
CHARLES W. MOORE & URBAN INNOVATIONS GROUP, L.A. — *Piazza d'Italia*
FRANCO PURINI, LAURA THERMES — *Strada Novissima*
STANLEY TIGERMAN — *Strada Novissima*
FABIO REINHARDT, BRUNO REICHLIN — *Autoportret arhitectonic*
GIACOMOI D'ARDIA
LEON KRLER
HANS HO LEIN — *Strada Novissima*

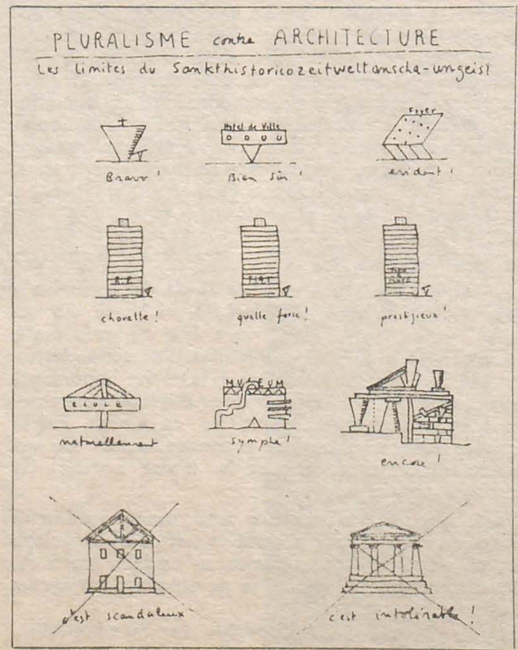


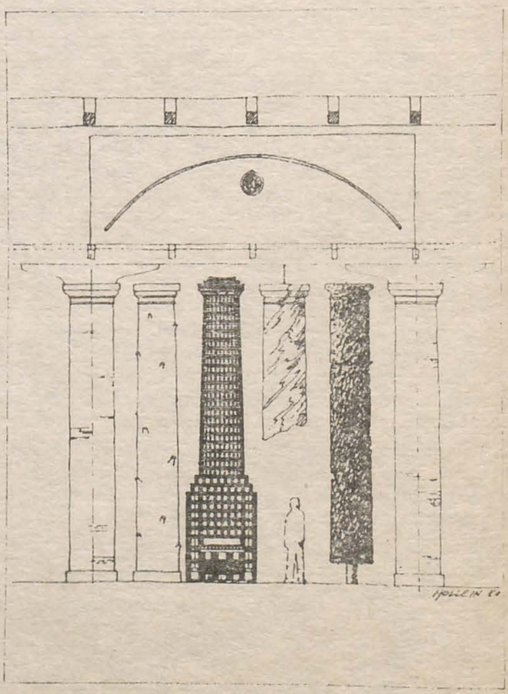












https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

daniel prelici

cxpoziţie de grup • eforie

18 pictori care, la prima vedere, au în comun doar faptul că circulă pe acelaşi culoar cotit de la nivelul de sus al unei ciudate clădiri de pe strada Doamnei, unde li se află atelierele, expun tocmai din acest motiv împreună, făcîndu-şi din nou semnalată existenţa profesională. Ideea unei asemenea expoziţii ni se pare salutară, întrucît lucrările s-au adunat în virtutea liberului arbitru al fiecăruia — după cum a considerat fiecare de cuviinţă că merită să se arate publicului — şi nu în funcţie de criterii stilistice, tematice, valorice — ca să nu mai vorbim de preseanţe şi de notorietăţi, la care se referă mult prea adesea juriile saloanelor. Expoziţia avea, cum era şi de aşteptat, cîţiva centri de interes: acele lucrări care denotă o preocupare mai îndîrjită vizînd coerenţa limbajului şi caracterul personal al expresiei. În mare, însă, impresia era, dacă ne putem permite să spunem aşa, una de marginalizare: sînt destui pictori care se bucură de răsfăţ pe « piaţa » susţinută de amatorii de « tablouri » (vizual şi emoţional confortabile), izolîndu-se însă de curenţii mărilor şi oceanelor culturale; iar alţii, cu o bună situare faţă de problematica actuală a sferei lor de activitate, şi care, totuşi, se izolează între pereţii atelierului, uitînd de imperativul întreţinerii, cu aportul fiecăruia, a comunicării dinăuntrul unei bresle.

Pregnante ca panotare, precum şi privite în sine — expresia sumbru vijelioasă a compoziţiei *Cristinei Tănăsescu*, gestualismul stenic practicat de *Lucian Cioată* şi, între ele, elementarismul geometric cu funcţie simbolică pe care îl cultivă de mulţi ani *Virgil Preda*. Convenţionale, lesne de asimilat şi la îndemîna uitării — tablourile de un figurativ (totuşi) rafinat semnate de *Constantin Albani, Dan Constantinescu, Andrei Romocean* (mai ataşant prin ticurile sale expresioniste) sau *Constantin Gheorghe*. Prea puţin pregnante, datorită indeciziei, lipsei de aplomb — compoziţiile de viziune sintetic-simbolică aduse de *Horia Popp* sau *Ion Ciobanu*. De bună calitate picturală, vioi compusă — natura statică a lui *Serghei Niculescu-Mizil*. Incitantă — mitologia personală pe care încearcă să şi-o forjeze *Petre Velicu*. Au mai expus: *A. M. Agripa, Nicolae Blei, Gabriel Catrinescu, Liviu Cornescu, Augustin Costinescu, Mihai Lujanschi, Spiru Vergulescu*. Cronicarul nu poate şi nu nici doreşte să reţină toate lucrările; ele sînt destinate de fapt publicului. Dacă asemenea expoziţii, guvernate doar de sinceritate şi lipsite de ostentaţie, ar fi organizate cu mai mare frecvenţă, izolarea de care vorbeam — cu frustrările şi falsele ei orgolii — s-ar resorbi pînă la urmă într-o *viaţă artistică*.

vasile cercel • simeza

În afară de grupajul foliilor de porţelan în realizarea cărora artistul se dedică jocului cu gradaţiile infinitezimale dintre compact şi diafan — meditaţii pe tema luminii care cîntă — celelalte alcătuiri componistice pregătite pentru această expoziţie (în chip remarcabil coerentă) se bizuie pe o regulă constructivă simplă: pereţi, carapace sau solzi se adaugă unele altora, dinăuntru în afară, pentru a ocroti vajnic golul conţinător de cine ştie ce fluide sau sufluri. Receptaculele numite simplu « *Cutii* » devin astfel « *Mesageri* » şi « *Forţe arhaice* », fără ca antropomorfizarea sau stihializarea să le schimbe aparenţa împlătoşată; numai că inflexibilitatea tectonică a staturii lor înalte, inebranlabil impostate, suferă uşoare flexiuni, torsiuni, înmuieri; asprimile cvasi-războinice sînt compensate de o graţie plăpîndă, ca a coleopterelor, în timp ce intervenţiile glazurilor subtil colorate participă şi ele la contrarierea aspectului rebarbativ al armurii, al scuturilor multiplu fragmentate şi suprapuse, pentru a da marilor vase umanoide, totemice, un înveliş impalpabil de lumină. Oare Vasile Cercel îşi aţinteşte gîndurile şi străduinţele către iluminări interioare puse sub semnul ataraxiei? Oricum, în urma căutărilor sale metodice, de o calmă încrîncenare, această expoziţie de maturitate, cu toată impecabila ei spectaculozitate, arată că pereţii tabernacolelor, cojile lor de porţelan sînt nu numai ocrotitoare de goluri, ci şi permeabile.

romelo pervolovici • muzeul satului şi de artă populară

Ambientarea compozită — de tip arhetipal şi, deopotrivă, postmodern — a unei gospodării din Cîmpu lui Neag a reprezentat o propunere plastică, în mare, demnă de tot respectul, chiar dacă o anumită tendinţă de scenografiere afectată (şi totuşi improvizată *ad hoc*) punea oarecum sub semnul întrebării un demers ale cărui rezultate se voiau impunătoare, adecvate locului de elecţie şi nu mai puţin acut contemporane. Numai că această contemporaneizare a arhaicului, prin asumarea în cheie juvenilă a croiurilor de formă şi a sensurilor imemoriale, riscă să genereze interferenţe ale unor limbaje incompatibile, mergînd pînă la incongruenţă. Poate că acesta a şi fost, însă, pariul tînărului sculptor: să substituie reverenţei crispate în faţa monumentalului — fie acesta şi redus la scara firescului apropiat al gospodăriei ţărăneşti — un joc liber cu formele şi cu sensurile, fără ca ghiduşiile de imagine să cadă în atitudine ireverenţioasă, ci dimpotrivă, făcînd ca intervenţia surprinzătoare a rîurilor de fragmente fizionomice şi alte elemente, desprinse din *mass media* vizuală, să valorifice în mod superior disponibilităţile actuale de a recepta cultural arhaicul. Piesa centrală a ansamblului — un fel de verticalizare a obiectualităţii semnificative din care se alcătuiesc casa, curtea şi anexele lor — păstrează din ideea de monument doar stîlpii efilaţi şi nervatura unei bolţi: un monument al ne-compactului, dînd văzduhului linii structive şi linii de forţă. În timpul ceremoniei vernisajului, un copil (de mai puţin de trei ani) nu mai voia să plece de pe zăpada bătătorită (şi intenţionat colorată) din care se înălţau membrele acestei austere construcţii.

claudiu filimon • galateea

Sculptorul construieşte modular, în aşa fel încît plastica obiectelor sale să fie un rezultat firesc al însuşi modului lor de facere. Cu alte cuvinte, procedura tehnică şi elementul structural — fie acesta bară incurvată, inel de za sau celulă de fagure — sînt generatoarele formei, iar forma este amplificabilă *ad libitum*, eventual şi pînă la scara monumentalului tradiţional. Aducînd aminte de structura stupului, a muşuroiului sau, uneori, de configuraţia umanoidă, lucrările se înscriu în tendinţa foarte răspîndită în rîndul sculptorilor noştri din generaţiile mijlocie şi tînără — aceea a încifrărilor arhaizante: volume masive, însemne nete (dar ilizibile), repetitivităţi şi cadenţe solemne, amuţire voită a expresivităţii de tip lesne comunicativ. Pe de altă parte, se simte şi tendinţa naturalizării: să laşi obiectul sculptural să se nască din mîinile tale aşa cum cresc frunzele, cum se alcătuiesc coloniile de madrepori, cum se ţes păienjenişurile. Cea mai promiţătoare formulă de alcătuire mixtă, tehnicistă şi totodată organicistă, ni se pare a fi aceea pe care o oferă aglutinarea de verigi şi zale în mari stupi metalici, a căror compactitate de volum — tocmai în virtutea procedeului — nu se refuză penetrării şi circulaţiei aerului.

alexandru ghilduş • căminul artei (parter)

Conceptor şi realizator al unor remarcabile prototipuri de aparate optice şi corpuri de iluminat, Alexandru Ghilduş îşi extinde predilecţiile şi asupra altor domenii în care intervenţia designerului este necesară, indispensabilă — de la ingenioasele foarfeci discoidale, sau cele amintind mai degrabă de formele uzitate în aviaţie decît de acelea ale ustensilelor de uz curent, pe care le mînuim aproape fără a le băga în seamă, pînă la mobilierul gîndit ca ambient şi nu ca juxtapunere de piese, sau la proiectul unei umbrele care, pentru un privitor mai nepriceput, ar putea semăna la fel de bine cu mijloacele de transport intergalactic pe care le evocă unele romane S F. Există ceva comun în tot acest repertoriu de forme funcţionale? Credem că este tocmai puritatea lor formală, care se traduce în preferinţa pentru ceea ce e net şi simplu, de o geometrie a regularităţilor elementare şi cu puternice ritmări rezultate din raporturile dimensionale, din contrastul materialelor, din jocul volumelor judicios proporţionate. Oricît ar fi de ingenioase — se pare, chiar şi originale — obiectele create de el sînt de o extremă sobrietate; o sobrietate, însă, care nu exclude nobleţea, ci doar ostentaţia, tot ceea ce e superfluu în raport cu utilitatea prescrisă. Fără a fi bătătoare la ochi, aceste obiecte sînt agenţi ai unei vizualităţi cu eficienţă semnificantă: ele înseamnă curăţenie, sănătate, ordine şi, astfel, participă la opera civilizatorie care angajează o întreagă societate.

radu florescu

georgia lavric • orizont

Teoria artelor vizuale, în perioada ei clasică, adică în vremea cumpenei dintre secolul trecut şi cel în care trăim, făcea o distincţie netă între artele decorative — zise uneori şi minore — şi cele plastice. Cîteva trăsături generalizate făceau evidentă această distincţie: produsele artelor minore, decorative, subordonau forma frumoasă funcţiei utile a obiectului; creaţiile decorative nu aveau mesaj, ci consistau dintr-un joc formal, gratuit; plăcerea estetică decurgea direct din principiul de ordine care domina întreaga compoziţie decorativă. Ulterior, punctele de vedere s-au modificat, au devenit mai complexe şi mai nuanţate, ajungînd chiar pînă la extrema opusă, a negării oricărei diferenţe între cele două mari ramuri de gen. Exemplul artelor medievale — bizantină, romanică şi gotică — şi al celor extrem-orientale au pus sub semnul întrebării tocmai trăsăturile amintite mai sus şi au inspirat mulţi artişti spre încercări de depăşire ale acestor rigide graniţe, pe care nevoia de clasificare a criticilor le impunea fluxului continuu şi tumultuos al creaţiei.

Expoziţia recent deschisă la Galeria Orizont de Georgia Lavric vine să repună — pentru a cîta oară — în discuţie această mult dezbătută diferenţă, poate însă mai complex şi mai subtil decît în alte cazuri. Din punct de vedere tehnic şi formal, lucrările prezentate se înscriu în aria mare a artelor textile şi se împart în trei genuri: aplicaţii — panouri monumentale — broderii pe tul, mecanice şi de mînă, precum şi, în sfîrşit, dantele — aceste două genuri reprezentate de miniaturi textile. Dar detaliul tehnic este mult mai variat şi bogat, cu numeroase interferenţe, iar dimensiunile şi montajul trimit, atît în cazul panourilor cît şi în cel al miniaturilor, spre decoraţia murală. Seria de panouri monumentale este dominată, datorită atît dimensiunilor cît şi timbrului grav al compoziţiilor, de cinci piese cu temă istorică: *Cărturar, Dăscăliţă, Steag, Tiparul românesc* şi *Mircea*. Dincolo de stilizări tradiţionale — cum ar fi frontalitatea figurilor, sau hieratismul gestului — două proceduri stilistice contribuie la obţinerea acestui timbru grav mai sus amintit: ancadramentele somptuoase şi tratarea « muralistă » a formelor sau a echivalentului acestora — a marilor pete de culoare. În adevăr, bogăţia bordurilor sobre din fîşii de catrinţă ţesută cu alesături de fir dă un fast princiar ansamblului, iar conturele lineare sugerînd cadre arhitecturale în care se înscriu figurile îi asigură perspectiva monumentală. Figurile însele sînt tratate larg, amintind de pictura murală şi, mai ales, cum este cazul mantiei lui Mircea, de mozaic. De altfel, la o privire mai atentă, detaliul tehnic se dezvăluie de o bogăţie şi de o diversitate cu totul remarcabile: broderie, dantelă, aplicaţii de materiale netextile, şi chiar această tehnică de simili-mozaic, mai apropiată de complexitatea lui *opus vermiculatum* în mantia lui *Mircea*, dar asemănătoare marchetăriei de marmură (*opus tectile*) în *Figura albastră*, se combină cu o coerenţă şi o « symmetria » cromatice surprinzătoare. Este incontestabil că principalul instrument pe care îl întrebuinţează artista în făurirea complexă şi fină — am spune de o profundă feminitate — datorită căreia fibră, fir, contextură, culoare, calitate a suprafeţei se înscriu în compoziţii cu aceeaşi precizie şi armonie cu care se inserează tonurile şi intervalele juste într-o simfonie. Astfel, o lume a evului mediu românesc de o nobilă poezie capătă relief sub ochii noştri din « picturile cu cîrpe » ale Georgiei Lavric.

Cu excepţia altor două panouri — *Capidava* şi *Vas cu flori*, în care reprezentarea unor obiecte capătă o valoare simbolic-evocatoare — toate celelalte se înscriu într-o lume a apologului. Fiecare este, de fapt, un portret, transfigurat în pasăre sau — o dată — în animal, caracterizate, pasărea sau animalul, de comportamente omeneşti. Peste toate planează oarecare ironie, cîte odată blîndă, totdeauna binevoitoare, uneori chiar autoironia ca în *Autoportret* sau *Iar m-am rupt făcînd un ou II*. Nu este pentru prima dată cînd artista abordează lumea animală. Dar în lucrările mai vechi păsările erau temele unor compoziţii graţioase şi strălucitoare, asemănătoare panourilor textile din Extremul Orient. De fapt, ca şi în fabulă, artista ne prezintă lumea noastră contemporană şi cotidiană, pe care o abordează cu o anumită duioşie dar, ca să nu degenereze în melodramă, îi adaugă mordanţii ironiei şi ai persiflării cordiale.

Miniaturile textile reprezintă de asemenea o idee relativ nouă şi plină de resurse. Dar dacă brode-

https://biblioteca-digitala.ro

riile pe tul se înscriu în general pe linia exaltării detaliului graţios şi delicat, întîlnind astfel, şi ele, o anumită tradiţie extrem-orientală, dantelele, la care, prin întinderea pe ramă şi proiectarea pe un ecran de lumină, artista a ştiut să pună în valoare delicatul arabesc al conturelor, se înscriu tot pe linia fabulei — temele animaliere dar şi antropomorfe, istoriate, sînt frecvente — căreia însă îi acordă valenţe emblematice, heraldice.
Georgia Lavric face parte din grupul artiştilor tineri, dar nu mai este o începătoare. Compoziţii mai vechi, istorice, executate în tehnica tradiţională a tapiseriei, învăluite, datorită tratamentului cromatic şi stilizării, într-o caldă aură de legendă, şi-au găsit la vremea lor preţuirea cuvenită. De această dată însă, artista pătrunde într-o lume nouă, pe care o reconstruieşte cu infinită răbdare, sensibilitate şi gust din, pe de o parte, « cîrpe şi aţe » iscusit alese şi îmbinate şi, pe de alta, din propriile ei reprezentări şi trăiri, pe care le acoperă discret cu voalul fin al ironiei. Ne aflăm, împreună cu ea, fără îndoială, în faţa unei deschideri, a unui început de drum, pe care o aşteaptă multe descoperiri şi multe, să sperăm, reuşite. Acest drum, însă, îşi extrage factorii de interes şi de atracţie, atît pentru artistul-explorator cît şi pentru public, tocmai din situarea lui la margine de domenii: între decorativ, de la care ia tehnicile şi modalităţile de prezentare, şi plastic, către care tinde atît ca imagine — *Gestalt* — cît şi ca semnificaţie. Ceea ce, la urma urmei, are şi meritul de a da, din nou, prilej de dezbatere şi controversă criticilor şi teoreticienilor.

ruxandra balaci

vioara bara ● orizont, atelier 35

Scenografă la Oradea, Vioara Bara aduce pe simezele Atelierului 35 din Bucureşti un tip de pictură în care amprenta spectaculosului, a extrovertirilor teatrale este nemijlocit prezentă. Este o pictură « materială », violent-expresivă, o defulare vizuală de energii psihice cumulate, o echivalare plastică a unor momente pasionale paroxistice, o « trăire fără rezerve », totală, exclusivă, în care conflictele spiritului ating expresia fizică, ca în teatrul «metafizic», « crud », « alchimic » al lui Antonin Artaud. (« Spectatorul ştia că se supune unei veritabile operaţii, în care nu numai spiritul său, ci şi simţurile, şi carnea îi sînt în joc şi trebuie să fie convins că sîntem capabili să-l facem să strige ».) O denudare, o disecţie a psihicului, a stărilor afectiv-emoţionale, a zonelor subconştientului, prin contorsionările şi degradările trupului. Trupul feminin (clasic topos al întrupărilor şi dezagregărilor) este protagonistul; sfîşiat, deşirat, devenit materie atotcotropitoare, magmă proliferînd abuziv, informal, în barochismul organicului crud (supravieţuiesc doar repere, trăsături de exacerbată violenţă impresivă, ultime, frapante reminiscenţe brutal exhibate: guri senzual-agresive, încremenite în grimase groteşti, orbite goale, etc.); o descompunere explozivă — loc de manifestare al « cruzimii » artaudiene. Şi tot analog teatrului artaud-ian, în componenţa sa malefic-alchimică, pictura Vioarei Bara pare un creuzet magic în care se contopesc materie şi antimaterie, trup şi suflet transformîndu-se continuu unul într-altul. Un regn al dezintegrării şi reamalgamării, al exploziilor şi imploziilor, al autocombustiei unor structuri familiare (trupul), generînd misterioase configuraţii galactice. Picturalitatea, împinsă pînă la extrem, a devenit modeleu în pastă (pasta însăşi îşi pierde statutul, devenind obiect autonom, colat la rîndul său în colajul de pe pînză). Materia picturală senzual-debordantă, corodată de « oligoelementele »-colaj încrustate în ea, se prelinge malefic, se conglomerează (cruste, stratificări, picturi coagulate de pigment, amalgamuri cromatice), se împăstează (iz de butaforie scenografică, înglobînd elemente ce transgresează şi sparg planul picturii), explodează sub presiunile unui gestualism violent (pe linia neoexpresionismului şi a « action-painting »-ului, automatismului suprarealist, « dripping »-ului, etc). Vioara Bara creează un joc metamorfic, hipnotic-absorbant, în care păpuşi fantasmagorice, sub impulsul unor maxime intensităţi emoţionale, concentrează vizual strigătul materiei dezlănţuite.

corina garabet

11 artişti tineri ● galeria de artă, zalău

Manifestările ieşite din « mantaua » marii întreprinderi expoziţionale băimărene au început să prolifereze. Fenomen firesc de reverberare ondulatorie a unui şoc iniţial şi, dacă vrem, într-un fel chiar iniţiatic. Datoria artiştilor şi a criticii, deopotrivă, nu e însă perpetuarea « naturală » a firescului, ci violentarea sa fertilă. Iată de ce mă tem că o soluţie atît de complicată ca cea a expoziţiei de la Baia Mare este ameninţată, în viitorul apropiat, de reiterări facile şi de pleonastice epigonisme. Mi se pare că, sprijinindu-se pe un fundal solid, cum e manifestarea antecitată, tinerii artişti trebuie să mediteze acum la expoziţii mai « dogmatice », restrictive, care să ofere secţiuni riguroase (şi polemice, la nevoie) printr-o zonă atît de bogată în evenimente. După fastuoasa risipă trebuie să vină un moment al concentrării. În pofida acestei dialectice « necesităţi a succesiunilor », şi dincolo de participarea restrînsă, expoziţia de la Zalău nu ţine cont de aceste deziderate. De aceea, pentru a începe cu concluziile, ea nu este o iniţiativă, ci un ecou.
Desigur, tentaţia organizării unei atare alăturări eclectice este mare. Cei care au participat la panotarea lucrărilor în dificilul spaţiu al galeriei pot înţelege, eventual, satisfacţia improvizatorică pe care ţi-o dau capricioasa învecinare, contradicţia sau indiferenţa dintre obiecte. Ca într-un complicat joc de rebus, elemente disparate trebuie supuse unei logici subtile, neconstrîngătoare. Caracterul colectiv, de performanţă muzicală, cu participări grupate şi elanuri solistice, cu tatonări de acordare şi mici exultări finale, dă acestui joc ceva din caracterul unui jam-session jazzistic. Numai cu o asemenea matură relaxare se pot pune în valoare personalităţi atît de diferenţiate ca cele prezente aici.

b. Să purcedem alfabetic: *Adorjáni Ilona* instituie o absenţă utilă — obiectul său vertical, ce mimează ceramica (profesiune de bază a autoarei, din cîte înţeleg), fiind, probabil, un studiu de formă şi echilibru, cu vagi intervenţii grafice. *Voichiţa Grămadă* e, aş zice, surpriza manifestării, ţinînd cont de radicalizarea bruscă a sistemului său de exprimare; trecerea de la o pictură cu problematică plastică minimă la dezinvoltura lucidă a marilor suprafeţe, urgenţa etică a iconografiei ei, implicarea existenţială dincolo de orice dubiu, fac din tînăra artistă o potenţialitate demnă de interes. *Gheorghe Ilea* confirmă senzaţia pe care pictura sa mi-o dăduse şi anterior: rafinament şi adresă, capacitate plastică şi putere de injoncţiune a unui bun scenariu în pulsiunile unei naturi picturale viguroase. Ceea ce mă reţine, pentru moment, e o (deliberată?) lipsă de viteză; reiterarea aceloraşi lucrări în expoziţii succesive nu mi se pare o bună « marcă de atelier ». Pe un drum ascendent pare a fi şi pictura lui *Marcel Lupşe*, artist care, fără a renunţa la un repertoriu iconografic relativ marginalizat de o abundentă literatură, găseşte soluţii plastice de revitalizare şi introducere într-un circuit problematic de actualitate. *Nicolae Man*, prea sever, am impresia, sau prea comod pentru a-şi rosti mai clar punctul de vedere, participă cu o grafică extrem de interesantă, situată oarecum la joncţiunea soluţiilor Kazar-Flondor, deci într-o zonă de traducere « mediumnică » a unor fluxuri interne prin grafisme a căror lectură cere răgaz şi adîncire. Tot în categoria interiorităţii se situează şi schiţele în lut ale lui *Ioan Mihele*, sculptor preocupat aproape obsesiv de figuraţia monumentală, care face în acest fel o surprinzătoare confesiune asupra puseurilor sale mai secrete în zona informalului expresiv. *Mircea Mocanu* lucrează în continuare asupra obiectelor brute, ieşite dintr-o prelucrare similigospodărească a lemnului, şi avînd aspectul unei stranii şi rebarbative vegetaţii cactee. *Ana-Maria Nagy* instituie punctul decorativ al manifestării, prin cîteva piese de sticlă destinate, presupun, unui joc de lumini mai abil decît cel permis de sală. Ceramica lui *Horea Sîrbu*, în schimb, aspiră către o transcendere a statutului impus de domeniu, către o zonă pe care aş numi-o a figuraţiei conceptuale, unde se alătură (lucru evidenţiat, de altfel, şi la panotare) colegului său *Radu Ţiganetea*, a cărui pictură deliberat seacă, executată parcă la planşetă, cu echer şi şubler, readuce în atenţie o tendinţă antropomorfizantă a conceptualismului.

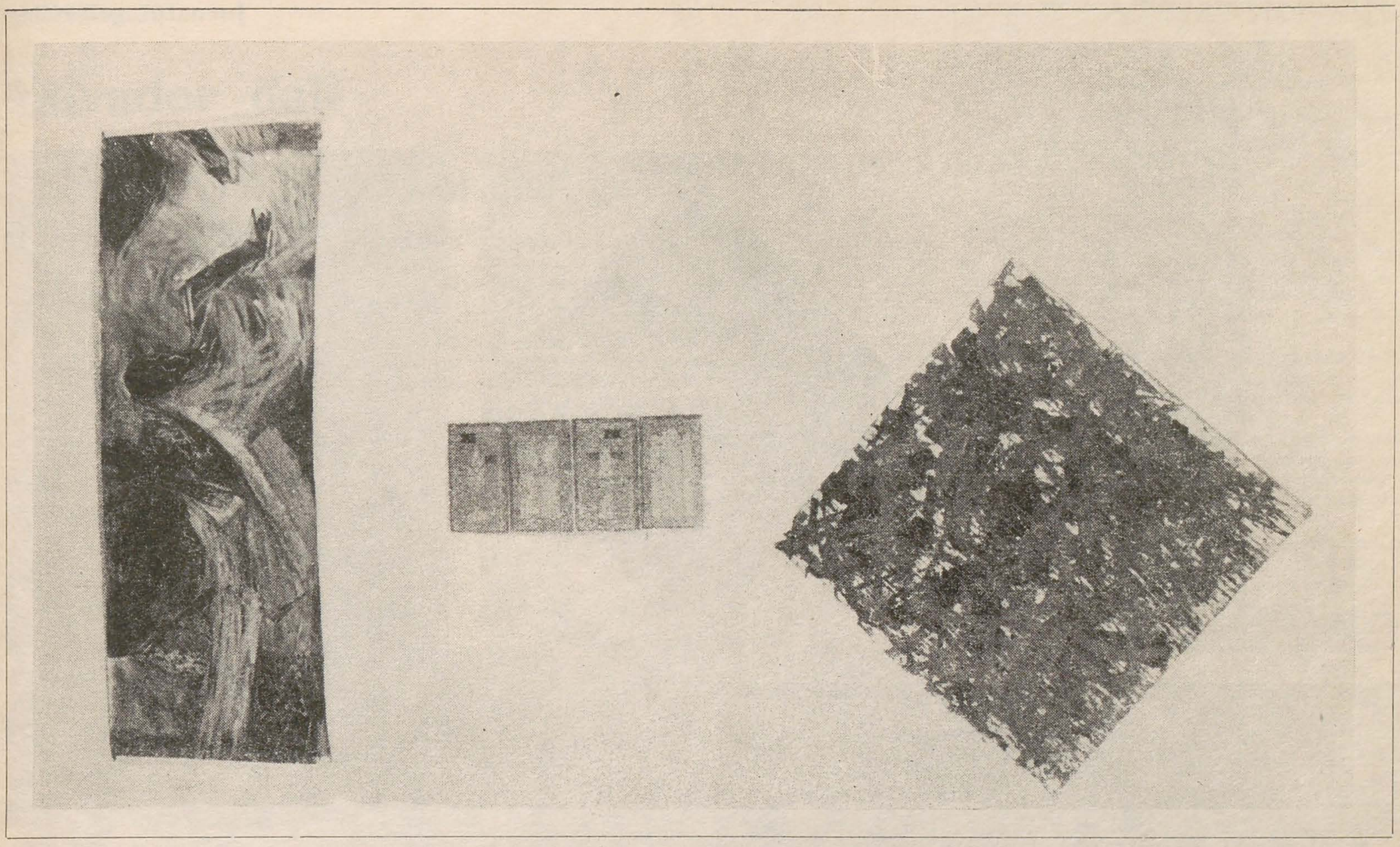
c. Cu riscul de a fi acuzată, încă o dată, de tendinţe feministe, trebuie să mărturisesc opţiunea mea pentru performanţa *Norei Raboca*, în pofida « vechimii » relative a procedeelor şi discursului său. Condiţia artistei care îşi asumă propria natură a suferit schimbări importante, mai cu seamă în zona actului vizual efemer. Dacă literatura ne dă exemple intelectuale şi etice de mare curaj, abia performanţa radicalizează / acutizează mijloacele de expresie şi, implicit, problematica în domeniul plasticii. De la atitudini polemice faţă de zona star-sistem-ului (vezi Lennie Anderson ori Cindy Sherman) la atitudini brutal-confesive (Gina Pane, Rebecca Horn), o întreagă pleiadă de personalităţi complex-ambigue şi-au găsit o modalitate ideală de manifestare în această zonă.
Nora Raboca se înscrie, temperamental, în cea de a doua categorie, a unei actări de sinceritate totală (lizibilă, evident, prin grila de convenţie a esteticului), cu amendamentul unei poate prea mari mize investite în auxiliarul tehnic, fapt care induce, pe de o parte, o distanţare discursiv-cerebrală, iar pe de alta, o dependenţă de factori aleatorii, extranei propriului demers emoţional. Rezultatul e o interesantă pendulare între violenţe şi pauze « de platou », improvizaţia accesoriilor permiţînd şi surprize ludic-participative din partea spectatorilor. Scenariul se bazează pe ideea închiderilor succesive, ce păstrează în permanenţă şansa (iluzia) deschiderii. Într-un gonflabil transparent, de apartenenţă matricială, artista execută un dripping spre exterior, căutînd să agreseze / stimuleze privitorii. Aceştia sînt conţinuţi de o încăpere oarbă şi anulaţi treptat de volumul transparent, ce îşi sporeşte sufocant dimensiunile. De la un joc gratuit şi vesel cu elasticitatea senzuală a materialului, se trece la soluţia « de supravieţuire », atacul asupra autorului, aflat într-o precară interioritate, apărat dar şi înconjurat de capcana sa. Miza personală, superior erotică, dă o sporită iritare spectatorilor, care devin actanţi din necesităţi diverse. Soluţia evadării e oferită doar de personajul principal, care întrerupe acţiunea în momentul de criză. Sala e părăsită precipitat. În urmă rămîne o buclă de bandă sonoră, ce repetă obsesiv sentinţe abstracte, dar cu o însemnată încărcătură autobiografică. Demiurgul, în adăpostul de acuma flasc, arată ciudat, acoperit de culoare, maculat în timpul disperatului joc cu umbrele mişcătoare. Lipite pe « cerul » sferoidului de polietilenă, abia acum se văd o serie de fotografii mutilate ale artistei, marcînd un elan deopotrivă autist şi confesiv, o natură narcisiacă şi torturată de contradicţii (spaime) — aspiraţia către un zenit discutabil, dorit însă cu ardoare.

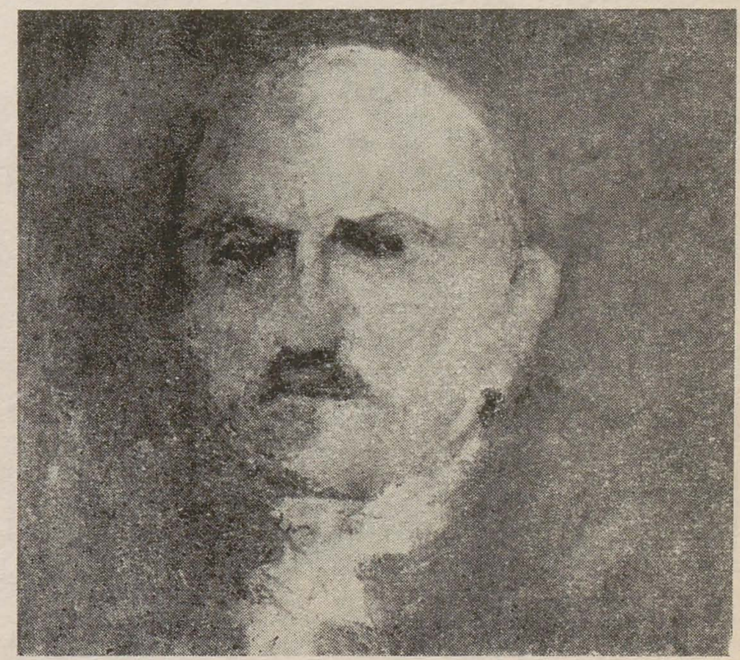
horia medeleanu

salonul judeţean '88 al filialei u.a.p. deva — petroşani ● galerille de artă, deva

Salonul judeţean al Filialei U.A.P. Deva-Petroşani a fost inaugurat în preajma zilei de 1 Decembrie, în semn de omagiu adus Marii Uniri de artiştii care activează în această zonă cu adîncă rezonanţă istorică. Expoziţia, în general de bună calitate, a demonstrat că această filială dispune, în momentul de faţă, de un nucleu de artişti care întreţin o atmosferă propice unei emulaţii creatoare. Neîncercînd să epateze cu orice preţ, ei se dedică unor problematici în concordanţă cu resursele lor interioare. Soluţiile plastice la care au ajuns, au la origine sinceritatea trăirii şi probitatea profesională. Trecutul istoric, peisajul nou al patriei, zestrea noastră folclorică şi omul în lumea contemporană constituie principalele lor surse de inspiraţie.
Printre cei mai activi dintre artiştii pe care îi avem în vedere se dovedeşte a fi, în continuare, pictorul *Iosif Matyas*. Culorile lui se păstrează extrem de vii. Aşternute în pete mari, contrastante, ele alcătuiesc abianţa în care făpturile imaginate de artist plutesc chagallian, sfidînd legile fizicii. Linia învăluie formele în curbe tandre. Se naşte astfel un univers fabulos, în care mituri străvechi sînt narate cu har şi graţie.
Înzestrat cu o îndrăzneaţă fantezie asociativă, *Ion Cîrjoi* conferă motivelor, culese din antichitatea daco-romană şi evul mediu românesc, semnificaţii noi, surprinzătoare. Un chiup imens în faţa unui zid de cetate dacică, dale de piatră printre care se avîntă iarba, ca un simbol al continuităţii vieţii şi perenităţii istorice; asocierea vestigiilor venerabile cu elementele naturii, stabileşte o ecuaţie tulburătoare. Energia verzurilor (mai puţin a albastrurilor) sugerează pictural forţele vitale, într-o pictură profundă, încărcată de tîlcuri.
La polul opus, *Gheorghe Pogan* realizează o pictură subtilă, aparent abstractă. Compoziţiile sale, cu pete de culoare difuzate într-un spaţiu indefinit, par un reflex al noilor raporturi dintre om şi cosmos. Dincolo de această idee programatică (transmisă şi de titlurile lucrărilor sale), Gheorghe Pogan practică, de fapt, o artă de « empatie », bazată pe sentimentul bucuriei la contactul senzorial cu bogăţia cromatică a realităţii. O pictură aparent abstractă este şi cea semnată de *Adrian Samson*. Forme rupte din contextul lor natural, văzute parcă printr-un ochean măritor, pictate în

https://biblioteca-digitala.ro

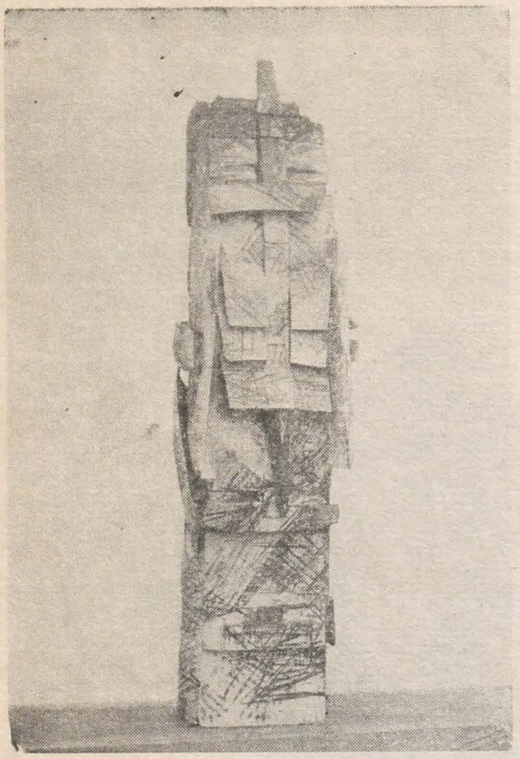


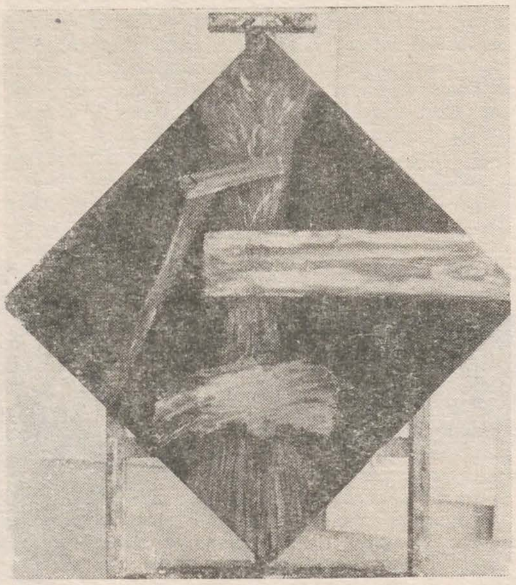


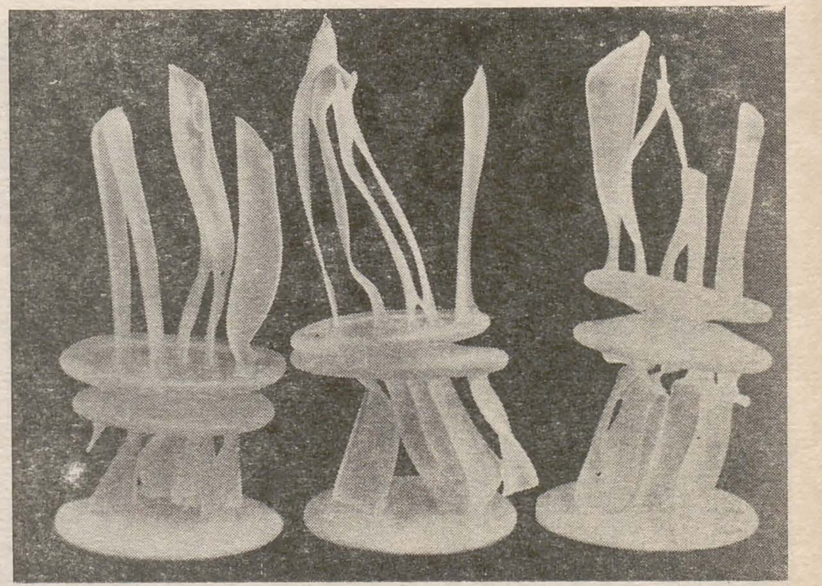
CRISTINA TĂNĂSESCU, VIRGIL PREDA, LUCIAN CIOATĂ
DAN CONSTANTINESCU
CONSTANTIN ALBANI
HOREA SÎRBU
SERGHEI NICULESCU-MIZIL

https://biblioteca-digitala.ro

VASILE CERCEL
MARCEL LUPȘE
CĂLIN BACIU
RADU ȚIGANETEA
ANA MARIA NAGY







tonuri întunecate, se alcătuiesc în compoziții dramatice, revelînd un expresionism sui generis.
În schimb, *Mircea Bîtcă* este autorul unei picturi abstracte pure, bazată pe sonoritatea intimă a culorii. Efectul este amplificat de ritmurile obținute prin așternerea pastei de culoare în relief, pe trasee care sugerează ciudate portative și semne muzicale. Față de aceste demersuri, *Ion Tengheru* pare un anacronic. El recurge însă la postimpresionismul românesc cu convingere, descoperindu-i resurse nebănuite. Spirit reflexiv și tenace, acest pictor tînăr ne asigură că are ceva de spus.
Din rîndul sculptorilor, rețin atenția două individualități opuse ca temperament artistic. Nefixat asupra unei formule stilistice, *Ioan Șeu* abordează piatra din pragul lecției vii a lui Brâncuși, operînd eliminări și abrevieri, lăsînd părți nedesghiocate din masa materiei, obținînd o formă de concentrată expresivitate. Alteori, el cioplește aproape « clasic », cu un deosebit simț al volumului. Mai puțin convingător ni s-a părut în unele lucrări în marmură, de mici dimensiuni, aflate mai aproape de un decorativism sărac în semnificații mai adînci (pentru exprimarea cărora acest artist are înzestrarea necesară).
Spirit geometrizant, *Ernest Kovács* realizează o sculptură « semn », riguros dăltuită și inteligent organizată compozițional. Lucrările sale se cer transpuse la o altă scară, artistul dovedind un remarcabil simț al monumentalului.
Nu putem omite din această prezentare succintă cîțiva talentați graficieni: *Marcel Breilean, Zoltan Szabo, Eva Sütö, Tiberiu Fazekas*, precum și grupul de foarte tineri artiști dintre care sculptorul *Simion Cristea* se impune printr-o originalitate încărcată de profundă spiritualitate. La închegarea ansamblului expozițional au mai contibuit *Iosif Tellmann* (onest și stăpîn pe mijloacele sale de expresie), *Robert Kelemen, Lucia Mărgineanu, Rozalia Budulan, Doina Reghiș, Eugen Bencău, Ovidiu Petca*, etc.

rodica pascu

călin baciu • galeria sirius, sibiu

Absolvent din 1982 al Institutului « Ion Andreescu » din Cluj Napoca, sculptorul Călin Baciu a expus, în manifestări colective și de grup, piese în materiale și tehnici diverse, de factură figurativă și nonfigurativă, dovedind disponibilități pentru investigarea unor felurite căi și mijloace de exprimare plastică. Pentru prima lui expoziție personală, Călin Baciu a optat pentru un singur material de lucru — lemnul — și o unică temă: « Geneza ». Piesele acestui ciclu de « variațiuni pe aceeași temă » se constituie ca entități aparte și, totodată, ca și componente ale unui demers artistic unitar, cu caracter de studiu, ce își propune dezvăluirea ideii artistice prin variante compoziționale succesive. Morfologia lor evidențiază faptul că punctul de plecare se află în lumea formelor reale, respectiv în motive ale regnului vegetal, spre care trimit sugestiile unor corole, muguri, tulpini etc. Supuse unui proces de esențializare, formele, devenite aproape abstracte, sînt dinamice, uneori contorsionate, păstrînd însă echilibrul proporțiilor, al raporturilor firești dintre plinuri și goluri. Este evidentă plăcerea cu care artistul lucrează cu lemnul, căruia îi respectă rigorile și îi cunoaște posibilitățile, astfel încît intervențiile lui nu agresează materialul, ci se desfășoară în spiritul acestuia, explorîndu-i valențele expresive, capacitățile sugestive. Un anume respect pentru lucrul bine făcut determină grija pentru acuratețea detaliilor, fără a pierde însă din vedere unitatea de expresie a ansamblului, ce se « citește » ca un discurs plastic coerent.

https://biblioteca-digitala.ro

salvador dali

fragmente din «jurnalul unui geniu»

. . . Cartea de față va dovedi că viața cotidiană a unui geniu, somnul lui, digestia, extazurile, unghiile, guturaiele, sîngele, viața și moartea lui sînt fundamental diferite de cele ale restului umanității. Această carte unică este așadar prima carte scrisă de un geniu. Chiar ceva mai mult, scrisă de unicul geniu care a avut unica șansă de a fi însurat cu geniul Galei, care este și unica femeie mitologică a timpurilor noastre.

MAI, 1952
Port Lligat, 1
Pentru a scrie cele ce vor urma, folosesc pentru prima dată pantofi de lac pe care niciodată n-am putut să-i port mult timp fiindcă sînt îngrozitor de strîmți. De obicei îi încalț exact înainte de a începe o conferință. Constrîngerea dureroasă pe care o exercită asupra picioarelor îmi accentuează la maximum capacitățile oratorice. Această durere fină și covîrșitoare mă face să cînt ca o privighetoare sau ca unul din acei cîntăreți napolitani care, și ei, poartă pantofi prea strîmți. Nevoia fizică viscerală, tortura cotropitoare ce mi le provoacă pantofii mei de lac, mă obligă să fac să țîșnească cuvinte, adevăruri condensate, sublime, generalizate de suprema inchiziție a durerii suferite de picioare. Așadar, îmi încalț pantofii și încep să scriu la modul masochist și fără precipitare întregul adevăr despre excluderea mea din grupul suprarealist. Puțin îmi pasă de calomniile ce le poate lansa împotriva mea André Breton, care nu îmi iartă că sînt ultimul și singurul suprarealist, dar este important ca toată lumea să știe într-o zi, atunci cînd voi publica această carte, cum s-au petrecut lucrurile în realitate . . .

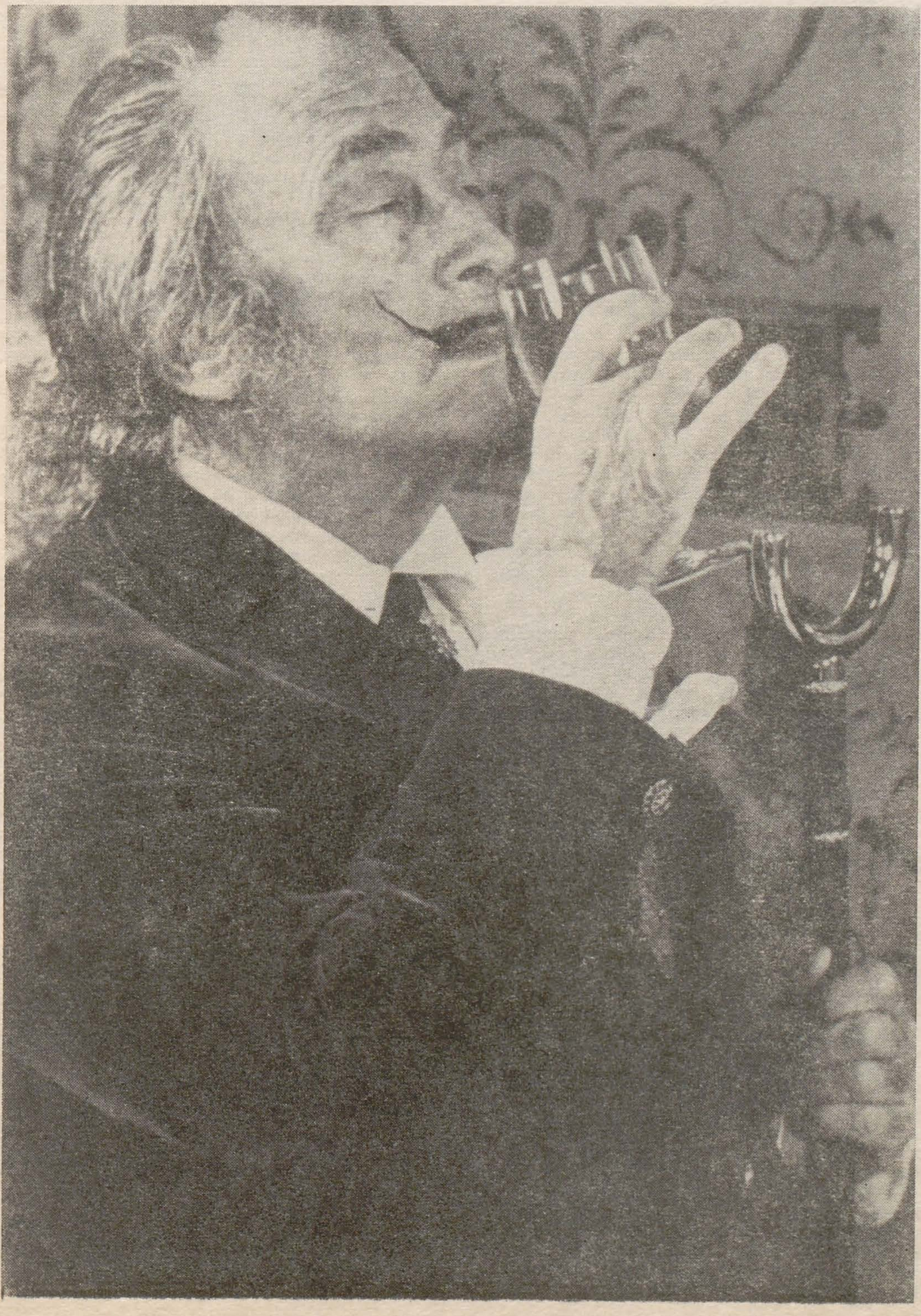
SEPTEMBRIE, 1958

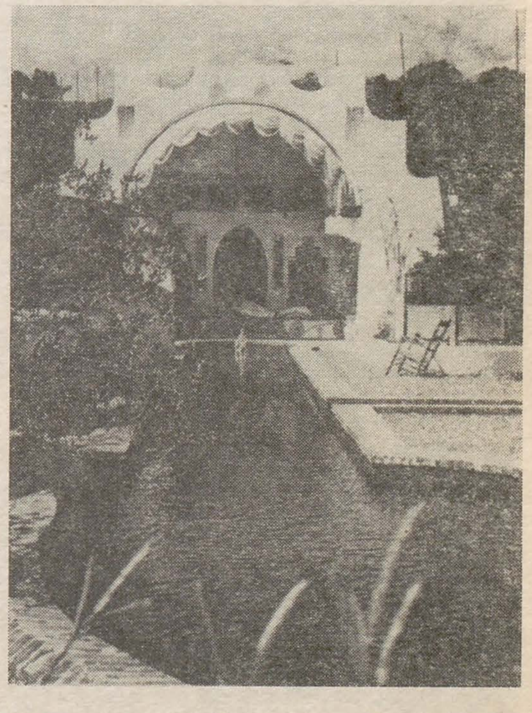
Port Lligat, 1 E greu să ții trează atenția lumii mai mult de o jumătate de oră în șir. Eu am reușit să fac acest lucru vreme de douăzeci de ani, și în fiecare zi. Deviza mea a fost «să se vorbească de Dali, chiar dacă se vorbește de bine». Am reușit timp de douăzeci de ani ca ziarele să publice cele mai incomprehensibile știri ale epocii noastre, transmise prin telex:

PARIS — Dali ține o conferință la Sorbona despre «Dantelăreasa» lui Vermeer și Rinocer. El sosește într-un Rolls Royce alb conținînd o mie de conopide albe.

ROMA — În grădinile iluminate cu torțe ale prințesei Pallavicini, Dali renaște, ivindu-se inopinat dintr-un ou cubic acoperit cu inscripțiile magice ale lui Raimondo Lulio, și ține un discurs exploziv în latinește.

GERONA, SPANIA — Dali a efectuat căsătoria sa liturgică secretă cu Gala în Ermitajul Fecioarei cu Îngeri. El declară: «Noi sîntem acum ființe arhanghelice.»





VENEȚIA — Gala și Dali îmbrăcați în uriași de nouă metri coboară scările Palatului Beisteigui și dansează împreună cu mulțimea care îi aclamă în Piazza.

PARIS — În Montmartre, cu fața la Moara de la Galette, Dali începe să-și ilustreze al său Don Quijote cu lovituri de archebuză pe piatra litografică. El declară: «Morile fac făină — eu, acum, cu făină, am să fac mori». Și, umplînd două coarne de rinocer cu făină și cu miez de pîine muiat în cerneală tipografică, le proiectează cu violență, realizînd ceea ce anunța.

MADRID — Dali ține un discurs, invitîndu-l pe Picasso să se reîntoarcă în Spania. El începe prin a proclama: «Picasso este spaniol — și eu sînt! Picasso este un geniu — și eu sînt! Picasso este comunist — nici eu nu sînt!».

GLASGOW — Faimosul *Christ de Saint Jean de la Croix* al lui Dali a fost cumpărat cu acordul unanim al municipalității. Prețul plătit pentru această operă stîrnește indignare și o aprigă controversă.

NISA — Dali anunță un film cu Anna Magnani, «Roaba de carne», în care eroina se va îndrăgosti nebunește de o roabă.

PARIS — Dali traversează orașul ducînd cu alai o franzelă lungă de 15 metri. Franzela este depusă pe scena Teatrului de l'Étoile, unde el ține un discurs isteric despre acel «cosmic glue» al lui Heisenberg.

BARCELONA — Dali și Luis Miguel Dominguin au hotărît să realizeze o cursă de tauri suprarealistă,

https://biblioteca-digitala.ro

la sfîrşitul căreia un elicopter, îmbrăcat în Infantă cu o rochie creată de Balenciaga, va duce în cer taurul sacrificat care va fi apoi depus pe muntele sacru Montserrat pentru a fi sfîşiat de vulturi. În acelaşi timp, într-un Parnas improvizat, Dominguin o va încorona pe Gala deghizată în Leda, şi la picioarele căreia Dali va ieşi, gol, dintr-un ou.

LONDRA — În planetariu, se reconstituie aştrii în momentul naşterii lui Dali în cerul de la Port Lligat. El se proclamă, după analizele făcute de psihiatrul său, doctorul Roumeguère, încarnarea împreună cu Gala a mitului cosmic şi sublim al Dioscurilor (Castor şi Pollux). « Gala şi cu mine, sîntem copiii lui Jupiter ».

NEW YORK — Dali debarcă la New York îmbrăcat în costumul de aur al unui scafandru al spaţiului, în interiorul faimosului « ovociped », de el inventat: sferă transparentă, nou mijloc de locomoţie bazat pe fantasmele provocate de paradisurile intra-uterine.

Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată excesul de bani, de publicitate, de succes sau de popularitate nu mi-a produs — nici chiar un sfert de secundă — dorinţa de a mă sinucide... dimpotrivă, îmi place mult. Recent, un prieten, care nu putea înţelege cum de nu mă face să sufăr tot acest zgomot, m-a întrebat, ispititor:

— Atunci, nu simţi nici un fel de suferinţă avînd atîta succes?

— Nu!

Şi, cu un aer implorator:

— Nici măcar un fel de nevroză cît de mică? (Expresia lui voia să spună: « Fie-ţi milă. »)

— Nu! i-am răspuns categoric.

Apoi, deoarece era excesiv de bogat, am adăugat:

— Îţi pot dovedi că sînt în stare să accept imediat 50.000 de dolari fără să clipesc.

Toată lumea, mai cu seamă în America, vrea să cunoască metoda secretă a acestui succes. Metoda există. Ea se numeşte « metoda paranoia — critică ». Sînt mai bine de treizeci de ani de cînd am inventat-o şi de cînd o practic victorios, cu toate că nici în momentul de faţă nu ştiu în ce anume constă. În mod general, ar fi vorba de sistematizarea cea mai riguroasă a fenomenelor şi a materialelor celor mai delirante, în intenţia de a face tangibil creative ideile mele cele mai obsesiv periculoase. Metoda aceasta nu funcţionează decît cu condiţia de a poseda un motor moale de origine divină, un nucleu viu, o Gala — şi nu există decît una singură.

MAI, 1960
Paris, 19

În mijlocul unei nenumărate mulţimi care murmură numele meu şi îmi spune « maestre », voi inaugura la Muzeul Galliera expoziţia celor o sută de ilustraţii ale mele la Divina Comedie. Este o senzaţie extrem de agreabilă această admiraţie ce urcă în efluvii magice spre mine, încornorînd şi reîncornorînd arta abstractă care moare de invidie. Fiind întrebat de ce am accentuat culorile clare ale infernului, răspund că romantismul a săvîrşit mişelia de a face să se creadă că infernul era negru precum minele de cărbuni ale lui Gustave Doré, unde nu se vede nimic. Toate astea sînt false. Infernul lui Dante este luminat de soarele şi mierea Mediteranei, şi de aceea terorile din ilustraţiile mele sînt analitice şi supergelatinoase, cu coeficientul lor de vîscozitate angelică.

SEPTEMBRIE, 1960
1

Douăzeci de ani după ce am scris epilogul la « Viaţa secretă », părul meu continuă să fie negru, picioarele mele nu au cunoscut stigmatul degradant nici măcar al unei singure bătături, şi obezitatea incipientă a burţii mele a fost corectată, regăsindu-şi după operaţia de apendicită o linie apropiată de cea a adolescenţei mele. Tot aşteptînd credinţa, care este o graţie a lui Dumnezeu, am devenit un erou. Mă înşelam — doi eroi! Eroul, potrivit lui Freud, este acela care se revoltă împotriva autorităţii paterne şi a tatălui şi sfîrşeşte prin a-i învinge. A fost cazul cu tatăl meu, care mă iubea atît de mult. Dar în timpul vieţii sale a putut să mă iubească într-atît de puţin încît, acum că este în cer, se află în culmea unei alte tragedii corneliene: el nu poate fi fericit decît pentru că fiul lui a ajuns un erou din cauza lui. Situaţia este aceeaşi cu Picasso, care este cel de-al doilea tată spiritual al meu. Revoltîndu-mă împotriva autorităţii sale şi fiind pe cale de a-l învinge tot la modul cornelian, Picasso, în schimb, se va putea bucura de asta în timpul vieţii. Dacă tot trebuie să fii erou, e mai bine să fii erou de două ori decît niciodată...

(selecţie şi traducere de Irina Fortunescu)

eseul. note despre criza postmodernă

călin dan

(urmare din pagina 33)

reuşite, din acest punct de vedere, relatează stupefacţia autorului în faţa propriei documentaţii, în faţa dezordinii şi fanteziei care guvernează arhiva personală. Un comic « enorm » străbate aceste rînduri, unde scriitorul şi criticul luptă cot la cot împotriva propriilor lor unelte. Rafinament suprem, M.D. ajunge să îşi repovestească texte pierdute, să completeze citate trunchiate, căutîndu-le rostul între hîrtiile sale. Prin acest joc « la vedere », prin această imperfecţiune mimată impecabil, rezultă « îmblînzirea culturii », care din distanţă devine cordială, din rebarbativă, simpatică. Exhibarea de sine duce, treptat, la eroizarea ideilor. **(1)**

Tema fundamentală care a generat şi sporit *Carnetul de critic* este tema eşecului. Paradigmă, cum arătam, a condiţiei eseistului, eşecul cutreieră ca metaistorie aceste pagini, instituind o stare de criză continuă, pe care autorul o fertilizează prin două tehnici: *tehnica amînării* şi *tehnica citatului*.

Tehnica amînării este un dat comportamental ridicat la rang de metodologie creatoare. M.D. îşi expune mereu proiectele, « hobby-urile pe termen foarte lung », are nostalgii pedagogice pe care le reprimă cu umor. O anume tristeţe utopică străbate paginile — scrise altfel într-un ritm stenic, alert; e tristeţea timpului ce se dilată fără reper şi fără oprelişti, transformînd coordonatele realului în evanescenţe. Scriitorul extrage din călătoria lui subterană eşantioane strălucitoare, amînînd mereu truda edificării. Locul eseisticii fiind limitat, această situaţie procustiană indispune pe autor; « din lipsă de spaţiu, amîn », spune el cu nonşalantă încredere într-un mîine ce va avea spaţiul şi timpul său. Acest optimism e, cred, o suferinţă mai vastă a gîndirii postmoderne — suferinţă de prea mult timp şi de prea puţin loc.

Metodologia ascunderii este, la M. D. deopotrivă de savuroasă ca şi cea a dezvăluirii. Povestind *cum* citeşte, el ni se arată; arătîndu-ne ce citeşte, se ascunde. Lanţul de citate nu e o rescriere pur şi simplu, e un nou text, codificat, al cărui cifru nu mai există, deci trebuie reconstituit la lectură. Citatele pot structura / direcţiona o opinie, dar ele pot păstra şi o desăvîrşită expectativă. Instalarea în latenţă e sarcina eseistului care le ordonează; ieşirea din latenţă aparţine cititorului. Acesta nu mai e un simplu complice, urcînd la rangul de (co)autor moral. Cine e nemulţumit de conotaţiile textului drişcian (dacă pot lansa acest termen), trebuie să fie, înainte de toate, nemulţumit de sine însuşi. Orice aluzie fiind posibilă, imposibilă rămîne supărarea. De cîte ori recitesc pasaje din M.D., îl simt alături, zîmbind maliţios şi satisfăcut, cu fruntea încununată (de ce nu?) de faimoasa jartieră pe care scrie *Honni soit qui mal y pense.*

Citatul este şi el o formă a amînării — a unei amînări de sine. Funcţia lui « autoparodică », menţionată în treacăt şi de M.D. este nu doar stimulatorie, ci şi anihilantă. Încordarea lecturii, împinsă dincolo de anumite hotare, poate duce la moleşirea ideilor.

Monument, sec. XIX
« Yvonna, principesa Burgundiei » (W. Gombrowicz, Teatrul Mic, 1983, costume Lia Manţoc)
ALEXANDRU GHILDUŞ
MIRCEA ROMAN
NORA RABOCA

⟶

Camuflarea excesivă a propriei poziţii face, pînă în final, dificilă tocmai apărarea ei. În descendenţa lui Barthes, M.D. priveşte existenţa ca pe o scriitură continuă, în care orice act este citarea unei anteriorităţi textuale. Pentru el, gîndurile — chiar obsedante — nu pot fi transcrise pînă nu îşi găsesc « traducerea » convenabilă în *precedenţe literare*. (O soluţie de criză ar fi inventarea citatelor; nu îl pot suspecta însă pe M.D. de o trădare a principiului « descoperirii prin celălalt ».) Această mărturisire terifiantă, făcută cu obişnuita aparentă nepăsare în ultimul *Carnet*, dovedeşte nu atît ipocrizia aşteptării, cît disperarea inutilităţii. Actele noastre decisive apar, întotdeauna, prea tîrziu, precedate nu atît de gesturi similare, ci — mai grav — de texte consemnînd / anulînd fapta. De aceea, acţiunii i se preferă o lene polemică, ce nu exclude activitatea, ci activismul, a cărei gravitate e gratuitatea, a cărei eficienţă e expectativa, a cărei singură ambiţie — generozitatea. **(2—4)**

« Cel care e pretutindeni nu e nicăieri », avertizează M.D., citînd din Martial. Această pendulare continuă între ubicuitate şi absenţă a dus la constituirea unui cîmp textual omogen şi rarefiat, conţinînd strategii de compunere şi relaxări, teme recurente şi contrapuncturi, accente literare şi divertismente, « curiozităţi » şi speculaţii abstracte. Dacă gînditorul postmodern e ameninţat cu solitudinea datorită mesajului său discontinuu, M.D. a reuşit să se salveze din această primejdie. *Carnetul de critic* s-a alcătuit, în timp, nu ca jurnal de lectură, ci ca *roman al formaţiei* autorului. Citit în bloc, el îşi verifică fără greş consistenţa, miraculos articulată pe intervalul unui deceniu. Ceea ce probează, dincolo de contradicţii şi ambiguităţi, *implicarea profundă* a autorului. Dincolo de parada *omniscienţei* se contureazǎ o *hermeneutică a lecturii*, dincolo de parodie, o întristată acceptare a condiţiei « secundare » rezervată creativităţii în postmodernitate. **(3)**

În afară de implicare, ceea ce mai detaşează pe M.D. de postmodernism este umorul. Ironia războinătoare a gîndirii postmoderne, tachinarea răsfăţată a strămoşilor culturali absentează. Ambiguitatea situării în faţa propriilor drame nu atinge zona schizoidă. Sănătatea morală a lui M.D. şi robusteţea sa intelectuală ţin de un mai vechi (şi perimat, se pare) model al blîndeţii. O bunătate funciară îşi flutură zîmbetul prin stufoşenia scriiturii, şi după un excurs de specialitate, compus cu voită « anosteală », scriitorul nu uită să adauge, ca răsplată, o snoavă îmbibată de farmecul său personal. Modelului postmodern, al inteligenţei juvenile-cu-orice-preţ — teribilistă, gratuită şi uşor isterică în dorinţa de a şoca (modelul « fiului la vîrsta critică »), M.D. îi opune un paternalism blajin şi securizant, încrezător, dacă nu în altceva, cel puţin în funcţia morfeică a discursului. Alerta spiritului precede întotdeauna odihna sănătoasă; o poveste bună e urmată de somn. Pînă la urmă, Mihai Drişcu şi-a sfîrşit călătoriile într-o Ithacă de construcţie proprie: *Carnet de critic I—XVIII*.

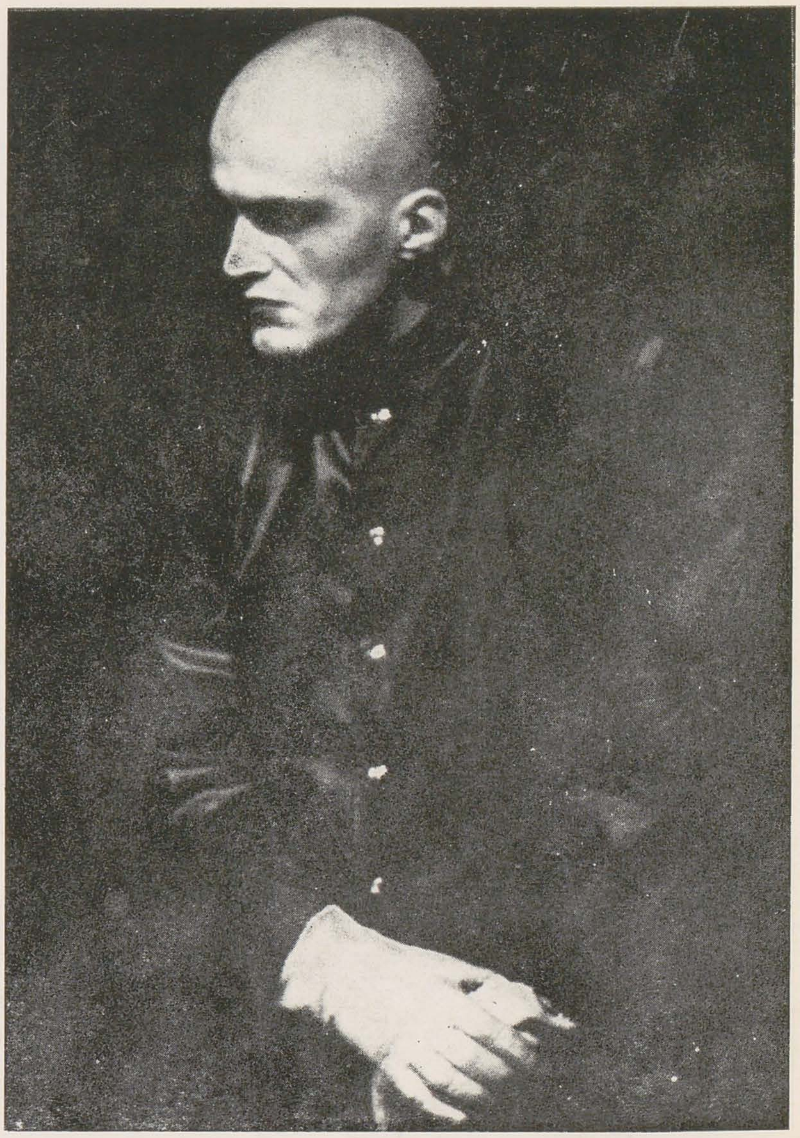
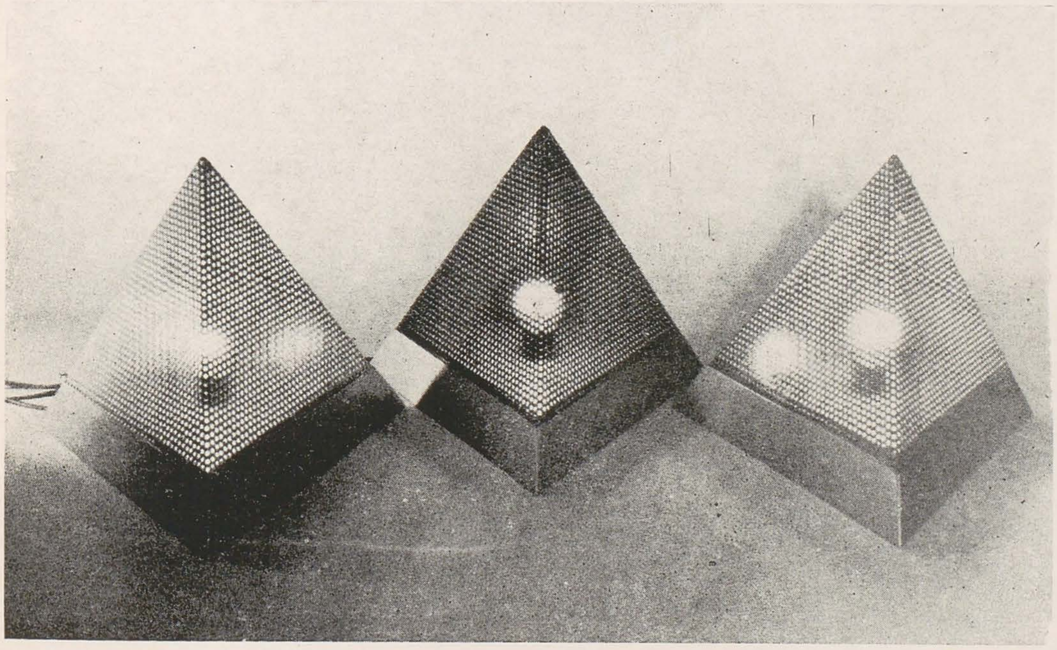
agenda u.a.p.

La sediul Uniunii Artiştilor Plastici, în perioada 1 decembrie 1988 — 1 martie 1989, au avut loc întrevederi cu următoarele personalităţi: Aurel Dănilă, ataşat cultural al ambasadei U.R.S.S. din Bucureşti, la 2 decembrie 1988 şi 14 februarie 1989; William Connover, reprezentantul galeriei « du Théâtre » — Geneva, la 6 decembrie; Charles Miller Cronch, consilier pentru presă la ambasada S.U.A. din Bucureşti, la 10 decembrie; doamna Chantal Collen-Dumond, consilier cultural şi ştiinţific al ambasadei Franţei la Bucureşti, la 6 ianuarie 1989; Cui Nianquiang, prim secretar al ambasadei R. P. Chineze la Bucureşti, la 10 ianuarie; doamna Ravdanghiin Yangima, ataşat cultural al ambasadei R. P. Mongole la Bucureşti, la 27 ianuarie; Willy Dubos, directorul Bibliotecii franceze la Bucureşti, la 2 februarie; Mohammad Amjad Hossein, prim secretar al ambasadei R. P. Bangladesh la Bucureşti, la 8 februarie; Jern Tsukawaki, sculptor din Japonia, la 13 februarie.

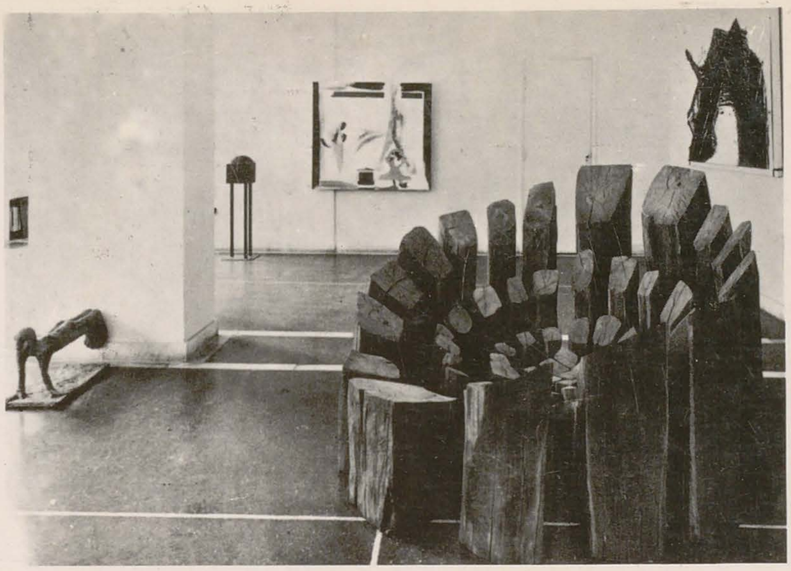
calendar

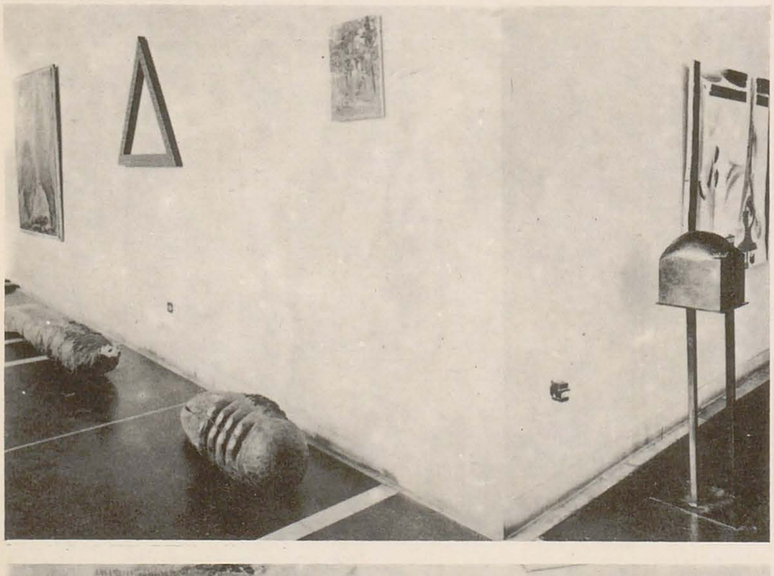
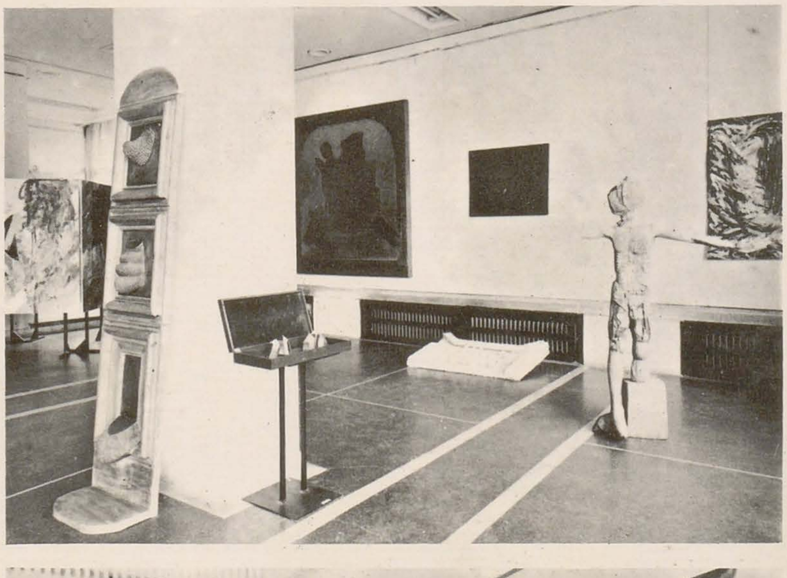
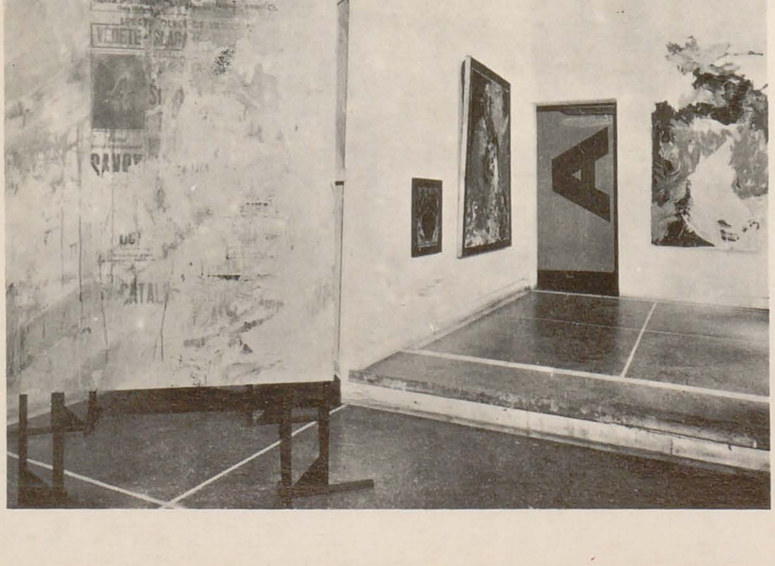
ion irimescu (n. 27 februarie 1903), sculptor, Bucureşti
ioan petrovici (n. 3 februarie 1914), grafician, Iaşi
stela gănescu (n. 17 februarie 1914), artist decorator, Bucureşti
tibor erdös (n. 27 februarie 1914), pictor, Cluj-Napoca
lucreţia pacea (n. 7 februarie 1924), artist decorator, Bucureşti
graziella stoichiţă (n. 21 februarie 1924), artist decorator, Bucureşti
traian hrişcă (n. 4 februarie 1929), pictor, Baia Mare
constantin piliuţă (n. 4 februarie 1929), pictor Bucureşti
andras szécsi (n. 15 februarie 1934), pictor, Tîrgu Mureş
ion stendl (n. 18 februarie 1939), pictor, Bucureşti
ion gheorghe vrăneanţu (n. 28 februarie 1939), pictor, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro